الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنـــــــة -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

شعرية الفضاء المغلق

حاضـــرة إشبيليـــة - السجن أنموذجا -

مذكـــرة مقدمة لنيل شهـــادة الماجستيـــر في الأدب العربـــي
تخصص: أدب أندلســـــــي

إعداد الطالبة:
ريمة برقرق

إشراف الأستاذ:
د. محمد زرمان

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د عمر بوقرورة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر - باتنة -	رئيســـا
أ.د محمد زرمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر – باتنة -	مشرفا ومقررا
أ.د كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر – باتنة -	عضوا مناقشا
د. عبد الغني بارة	أستاذ محاضـــــر	جامعة فرحات عباس -سطيف -	عضوا مناقشا

السنـــة الجامعيـــة:
1429-1430هـ
2008 - 2009 م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقــــدمــــة

مـــقـــدّمـــــة

وُلـــدت فكـــرة هذا البحـــث من بـــريق المقطوعات والقصائـــد التي كنـــا نعثـــر عـــليها هنا وهنـــاك، والتي لونت الأدب الأندلسي بصبغة شاحبة إن لم نقل قاتمة، وذلك عكس الصورة التي طُبعت في أذهاننا؛ من جو الأندلس المشرق اللاهي، المُعبّق بالرياحين و المُترع بكؤوس الراح وأنفاس الملاح .

إذن هذه الأفكار تخمرت بمطالعة مقطوعات من شعر الغربة والسجون والمنافي، بعبارة أخرى الوجه الكئيب للأندلس، فحاولت صياغتها في عنوان بحثٍ يصب في هذا المعنى بعد أن استبعدت رثاء المدن والمماليك.

ولازلت أذكر كيف وجهني المشرف إلى تناول جانب واحد من المكان؛ والذي يمتحن حساسية الشاعر ألاّ وهو السجن باعتباره فضاء مغلقا، ولقد قمنا بتعديل عنوان البحث عدة مرات؛ ليُعبّر عما قصدناه من جهة، ويحوي المضامين المعطاة من جهة أخرى- وذلك كلّما تقدّم بنا البحث- بدءًا من العنوان الذي وسم مشروع الدراسة "المكان المُعادي في الشعر الأندلسي" إلى "شعرية الفضاء المغلق في الشعر الأندلسي عصر الطوائف" و أخيرا إلى"شعرية الفضاء المغلق حاضرة إشبيلية – السجن أنموذجا-

والدراسة تحدوها جملة من الأسئلة حاول البحث إضاءتها، تتمحور في الإجابة عن سؤال جوهري: هل شعر السجون الأندلسية نسخة مشوهة لشعر السجون المشرقية أم هو صورة أصيلة أفرزها السياق التاريخي الفريد ؟ أي إذا أعدنا قراءة النتاج الأندلسي في ضوء عبارة الصاحب بن عباد " هذه بضاعتنا رُدّت إلينا " (1) فإلى أي مدى نبقى نحتكم إلى هذه المقولة ونعتقد في جدل المركز المشرقي و الهامش الأندلسي ؟

---

(1) أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد ، تح عبد المجـــيد الرحيني ، مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمـــية (لبنان) ، (ط1)، 1997، ص " أ"

وإن جاز لنا استخدام مصطلح العينة، فقد انتخبنا ثلاثة نماذج لعصر الطوائف، إذ تعرضوا لمحنة السجن ووُضعت شعريتهم تحت وقــع هذه التجـــربة* ؛ فنـــرى ابن زيدون في حلـــة أخرى، يُكابد آلام السجن بعيدا عن غزله الرقيق ذائع الصيت. والمعتمد بن عباد يشرب من الكأس ذاتها التي أذاق علقمها وزيره ابن عمار، حيث جمعتهم حاضرة إشبيلية بشكل أو بآخر.

إذن نزعم أن هذه الدراسة –إن لم تضف شيئا – فحسبها جدّة في الطرح والتبويب، إذ الأندلس ليست فقط فسحة للزجل والغزل بل فيها أيضا نصيب للألم، تستحق دراسات مفردة لا إشارات عابرة في ثنايا غرض الاستعطاف، إلاّ أننا نستطيع القول أن أكثر ما كُتب حتى الآن – وحسب اطلاعنا – في هذا المجال لم يتجاوز إشارات عابرة في ثنايا الكتب التي تحدثت عن فن الاستعطاف في الأندلـــس، هذا إذا استثنينا كتاب رشا عبد الله الخطيب "تجربة السجن في الشعر الأندلسي"حيث تناولت شعر السجون طيلة التواجد العربي في الأندلس ، غير أنها أكدت أن أخصب فترة في إبداع شعر السجون، تلك التي كانت تحت حكم الحاجب المنصور بن أبي عامر قائلة:« عندما نحاول أن نتبين أي العصور الأندلسية أو الحكام الأندلسين كان أكثر تعاملا مع السجن ، تقفز إلى أذهاننا سريعا صورة الحاجب المنصور بن عامر»(2)، غير أننا في بحثنا -هنا- ركزنا على عصر الطوائف وبالتحديد حاضرة اشبيلية وذلك من أجل الدراسة العرضية المقطعية والعميقة، لا المسح العمودي التاريخي.

تشعب بنا البحث؛ وانقسم إلى جانب تاريخي و آخر نظري وثالث تطبيقي، وعليه فقد بُنيت هذه الدراسة؛ على تمهيد وثلاثة فصول ،كان **الفصل الأوّل** عبارة عن المتصور النظري لما يليه، كذا يضم شرحا لأهم

---

* التجربة:ُ" هي مجموع المعرفة والمهارة التي خبرها الأديبُ في حياتِهِ ،وفي معاملاتِهِ،وفي أعماله .ولا تستحقُّ هذه المعرفةُ درجةَ الخبرةِ مالم تكنْ متأتِّيةً عن مُعاناةٍ واحتكاكٍ لصيقٍ .وتزدادُ التَّجربَةُ أثراً إذا كانت عميقةً في النفس .فديسْتوفسْكي لم يُحسنْ كتابةَ روايتِه " المقامر" إلا حينَ جرَّب القمارَ وعانى ما يعانيه المقامرون في شتى حياتهم ، وأحاسيسهم ، وأفكارهم ."ينظر: محمد التونجي ، المعجم المفصّل في الأدب ،دار الكتب العلمية ، (لبنان) ،(ط1) ، 1993 ،ج1، ص.224.

(1) رشا عبد الله الخطيب ، تجربة السجن في الشعر الأندلسي ، المجمع الثقافي ، (أبوظبي) ،الإمارات العربية المتحدة ، (ط1)، 1999، ص. 58

المفاهيم الإجرائية وطريقة توظيفها في هذا البحث، حيث أوضحنا المقصود بالفضاء المغلق، وقبل ذلك بسطنا الوجه الإشكالي الذي يكتنف مصطلح الفضاء في وجهيه المفهومي والاصطلاحي وبعد ذلك حاولنا تحديد أهم خصائصه كارتباطه بالمجال السردي و وولادته الغربية ثمّ جاء **الفصل الثاني** المعنون بـــ " الناص والنص " وقد ضم ثلاثة مباحث كبرى؛ على حسب الشعراء الثلاثة (ابن زيدون، وابن عمار، و المعتمد) فاُستهل بتقديم الشعراء محلّ الدراسة؛ حيث تحدثنا عن نشأتهم وبيئاتهم المختلفة ثمّ تلا ذلك حديثا عن بنية نصوصهم ؛ بدءا بابن زيدون ؛ حيث ميزنا في بنيته أربعة عوامل:(ابن جهور– الوشاة – الشفيع – ولادة) ثمّ مررنا إلى ابن عمار النصّ وسجلنا في بنيته عناصر ثابتة كبنية المديح وبنية العبودية، وعناصر أخرى متغيّرة تمثلت في استراتيجيات الخطاب المتنوعة من توجيه وتلميح وإقناع وعبرنا بعد ذلك إلى بنية نص المعتمد وقد اكتنفته، رؤيتان: رؤيا المعتمد لخارج السجن، ورؤيا المعتمد لداخله، يفصل بينهما الدهر كرؤية تمفصلية، لنصل إلى بحث شعرية هذه النصوص في **الفصل الثالث**، انطلقنا من شعرية الصوت فبحثنا الوزن والقافية كحد جوهري للشعر، ورصدنا ظواهر موسيقية أخرى من مثل التصريع والتدوير، و المخمسة كإطار موسيقي جديد،ثمّ شعرية الانزياح على مستوى الاستبدالي والتركيبي؛ على أساس أن لغة الشعر انزياح بشكل أو آخر عن اللغة العادية، وفي هذا المبحث أوردنا ثلاثة عناصر؛ أوّلا:تكرار الصورة وتبادلية الفواعل الاستعارية، ثانيا: الصورة المركبة، ثالثا: علاقات الإسناد لنصل إلى شعرية التناص باعتباره قدر كلّ نص، ورأينا أنّه يتمثل في المرجع الأدبي؛ مع الشعر والمثل ثمّ المرجع الديني، وفي الأخير وضعنا خاتمة لما أمكننا تقريره من نتائج .

وهناك ملاحظة نودّ الإشارة إليها، هي أننا حوّلنا كثيرا من التفصيلات سيما المصطلحات وبعض النصوص إلى الهوامش ، حتى لا نثقل نصّ المتن، باستطرادات تبعدنا عما نكون بصدده، وفي الوقت ذاته لا يقلل هذا من أهمية هذه التفصيلات أو النصوص .

وقد أضاء دروب هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع ورسائل وقواميس، يُمكن أن نُصنفها إلى مجموعات، كتب في التاريخ الأندلسي صرفا ككتاب أحمد مختار العبادي "في تاريخ المغرب والأندلس "وكتاب محمد سهيل طقوس "تاريخ المسلمين في الأندلس" أو تلك التي جمعت بين الأدب والتاريخ كالذخيرة والنفح و تجدر الإشارة أنهما بطبعات حديثة ومنقحة بالإضافة إلى الدواوين مشرقية وأندلسية ومراجع حديثة تناولت الشعرية من مثل مؤلَف كمال أبي ديب "في الشعرية" وكتاب محمد مفتاح " تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، وأخرى عديدة ومتنوعة في كيفية قراءة النصوص، كما استعنا ببعض المراجع الأجنبية طلبا لتوضيح بعض المصطلحات أو تعميقا لمفهوم من المفاهيم ككتب غريماس .

وكان الشعر المَعين الأوّل لدراستنا، وذلك من خلال النصوص المبثوثة في الدواوين، ولم تكن مَهمة رصد الأشعار وإدامة النظر في النصوص سهلة، فقد تطلب ذلك قراءة المدونات الثلاث بالإضافة إلى بعض الدواوين المشرقية، علنا نعثر – بعد ذلك- على ما يدعم تصورنا .

وقد أسلمتنا الدراسة إلى المنهج النصي ليتسع فيحتضن كل ما يمكن أن يفتح النص الشعري ويستنطق جماليته من أسلوبية وسيميائية، وهذا ما تطلبه موضوع البحث، أي العمل على النص وبما أنّنا لا يمكننا بحال من الأحوال أن نبتر النص عن السياق التاريخي ، فقد استعنا بالمنهج التاريخي وتعتبر "شعرية الفضاء" الأداة النقدية التي اعتمدناها في دراستنا هذه .

ولا يكاد يخلو بحث من صعوبات تعترضه من حين إلى آخر، نُجملها في قلّة المراجع من جهة ثمّ مشقة السفر للبحث عنها من جهة أخرى سيما للطالبة الباحثة في المجتمع العربي عموما .

والحقيقة التي لا نستطيع إلاّ أن نُقرّها، أنّنا أحسسنا بمتعة هذا البحث؛ من خلال حوارنا المتكرر مع المصادر القديمة والمراجع الحديثة من جهة، والشعر الأندلسي والمشرقي من جهة أخرى.

وأختتم مقدّمة البحث بشكر أستاذي الدكتور "محمد زرمان"، الذي أتاح لي الحرية في النقاش وإبداء الرأي كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشكر والامتنان إلى الدكتور "يوسف وغليسي" ؛ الذي قدّم لي ديوان المعتمد بن عباد مرفقا برسالة جامعية، وذلك بعد أن فقدت الأمل في العثور عليه وضاقت بي السبل – فجزاه الله بخير مما صنع و أنوه - في هذا المقام- بمساعدة الدكتور" عبد الغني بارة" سيما ما تعلق بالكتب الحداثية.

كما لا أنسى شكرا خالصا لكلّ أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، عمال مكتبة جامعة باتنة وجامعة سطيف.

أمام كلّ هذه المساعدات، أرجو أن يكون وفاءهم حسن التلمذة.

جدول المختصرات والرموز الموظفة في البحث

المختصـــــــر / الرمـــــز	الدلالـــــــة
●	لتعريف بالشخصية
*	لشرح المصطلح
1*،2*3، *	لشرح الكلمات قاموسيا
♦	للإضافة معلومة أو التعليق
(...)	حذف من القول المقتبس
قس	قسم الكتاب
مج	مجلد
ج	جزء
د ط	دون طبعة
دت	دون تاريخ
تح	تحقيق
تر	ترجمة
ع	عدد

تمهيد

تمـــهيـــد:

إذا ذُكر الفردوس المفقود، قُرن بالغناء والطرب؛ فهو غزل رقيق وطبيعة غَنَّاء. لكن هل حقاً بـــلاد شبه الجزيرة الإيبيرية كانت جواً صافيا لا تشوبه غيوم، ولا تكدره عواصف هوجاء ؟!

هذه حقيقة يُنكرها المنطق السليم ويدحضها الواقع التاريخي الثابت، فالأندلس وإن عرفـــت رخـــاءً واستقراراً سياسيًا، في فترات حياتها، شهدت بالمقابـــل عسراً اقتصادياً، بل اضطراباً سياسيًا و عسكرياً.

يبدو أن الأندلس قد شذت على القاعدة القائـــلة؛ أين يكـــون الاستقـــرار السياســـي، يزدهـــر الأدب (الإبداع)، و تخبو شُعلته إبان القلاقل والاضطرابات، فهل يحيا الأدب حيث الموت؟

لا أدلّ على زعمنا من عهد الطـــوائف (422-484هـــ) الذي اختـــرناه وعيناه للدراسة.

ومن أجل ذلك الإغفال والتعتيم الذي حاق به كعصر ذهبـــي للأدب في الأندلس، سنُحاول نبش التراب على غُرر قصائد أخرجتها غياهب السجون تحت عنوان "شعرية الفضاء المغلق حاضرة إشبيلية - السجن نموذجا-" هنا يتوجب علينا الوقوف ولو بصفة موجزة مؤطرين لعصر الدراسة لا مؤرخين.

الإطار الزماني والمكاني:

من الثابت تاريخيا ، بداية عصر ملوك الطوائف بعد سقوط الدولة الأموية في الأندلس و«عـــزل آخـــر خلفائها هشام الثالث المـــُعتد بالله وإجلاء من بقي من المروانية عن قرطبة »[3] في حين يعتقـــد آخـــرون أنّ «عصر ملوك الطوائف قد بدأ قبل هذا التاريخ بنحو عشرين سنة وعلى التحديد بعد ذهاب دولة المنصور بـــن أبي عامـــر، وقيام الصراع بين أمراء المروانين على الخلافة .» [4]

---

[3] أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ، دار النهضة العربية (بيروت)،(د ط) ،1978،ص.154.

[4] عبد العزيز عتيق ، الأدب العربي في الأندلس ، دار النهضة العربية ، (ط2)، 1976،ص.93.

وسواء علينا، اعتبرنا التاريخ الأوَّل أو استندنا إلى الثاني، فإنَّ الأمر ثابت – والذي ينبغي تسـجيله- هـو أنّ عهداً جديداً قد حلَّ بزوال الخلافة الأموية رسميا على يد أبي حزم بن جهور .

أما عن تسمية ووسم هذه الفترة بملوك الطوائف، فإننا نجد "حسين مؤنس" يعرض تصحيحاً ومراجعة لهذا الاسم التاريخي قائلاً:«هم لم يكونوا ملوكا ولا ملوك طوائف، وإنَّما هم كانوا عمالاً علـى النـواحي استبدوا بالأمر كلّ في ناحيته (...) و لم يكونوا يتزعمون طوائف من سكان الأندلس كمـا يظن البعض»[5]، وللحديث عن هذه الفرق[6] ارتأينا التصنيف الذي يقدِّمه "العبادي"والقائم على نَسب الأمير الـذي يحكـم الطائفة، ومنه نكون أمام ثلاث طوائف أو أحزاب على حد تعبيره.

الحزب الأول: هم أهل الأندلس، الذين عُرفوا بأهل الجماعة وكان من زعمائهم بنو عباد اللَّخميون في اشبيلية (414-484هـ) وبنو جهور في قرطبة (422-461هـ)، وبنو هود الجذاميون في الثغـر الأعلـى سرقسطة، وعبد العزيز بن أبي عامر في بلنسية (412-478هـ)، وبنو الأفطس في بطليوس (421-487هـ).

أما **الحزب الثاني:** فهم البربر الطارئون على الأندلس، سيما من قبيلة صنهاجة من أمثال بـني زيـري الصنهاجيين في غرناطة (403- 483هـ) وكذلك بني حمود الأدارسة بمالقة (407-450هـ).

وأما **الحزب الثالث:**فيمثله كبار الصقالبة، الذين سكنوا شرق الأندلس، وكانوا – في الأصل – رقيقـا من سَبـي الحروب، بِيعوا إلى العرب، أمثال مجاهد العامري الذي استحوذ على دانية [7].

ومهما يكن فإنّ كل حزب (طائفة)، من هذه الأحزاب، أوجد سنداً شرعِياً روحياً لحكمه، فالحزب الأوَّل قدّم شخصاً اسمه خلف الحصري؛ شبيه هشام المؤيد المشكوك في موته، في حين استند الحموديـون إلى

---

[5] حسين مؤنس ،معلم تاريخ المغرب والأندلس ، مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع ، 2004، ص.416

[6] يُراجع : أحمد بن محمد المقري التلمساني :نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب ، تح ، يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر (لبنان) ،ط 1، 1998 ،ج1، ص. 339- 341

وإحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوائف والمرابطين ، دار الشروق (عمان) ، (د ط) ، 1997، ص . 11- 16

وابن عذارى المراكشي ، البيان المُغرب في أخبار الأندلس والمغرب ، تاريخ إفريقية والمغرب من الفتح إلى القرن الرابع الهجري ، تح ، ج س كولان وإليفي بروفنسال ، دار الثقافة (لبنان) ،د ط ، 1998، ج3 ، ص . 193-283

[7] يُنظر : أحمد مختار العبادي : في تاريخ المغرب والأندلس ، ص. 255

النسب العلوي، أما مجاهد العامري فقد حكم باسم الأموي القرشي؛الفقيه أبي عبد الله بن الوليد الذي عزلــه فيما بعد[8].

وكما رأينا اتخذ ملوك الطوائف من المدن الكبرى عواصم سياسية، على غرار قرطـــبة، غرناطـــة، سرقسطة، ولعلّ القاسم المشترك بينها جميعاً النزعة التوسعية والتناحر فيما بينها،حتى وإنْ تعاطوا مع المسيحيين، وتخلوا عن قطع من أرضهم وقدموا الجِزَى صاغرين. هاهنا نكتفي بحاضرة إشبيلية أنموذجا لهذا العصر .

حاضرة إشبيلية:

قامت دولة بني عباد، قبل ثمانية سنوات من قيام دولة بني جهور وذلك في عام (414-484هـــ) الموافق لـــ (1023- 1091م)، « وأصبحت تمتدُّ من شرقي الوادي الكبير حتى المحيط الأطلسي غرباً والجزيرة الخضراء جنوباً»[9].

ولكي نستطيع أن نتبيَّن النتاج الأدبي (شعر السجون) في هذه الفترة، سيما لشعراء هذه الحاضرة، فإنَّه يكون لزَاماً علينا أن نعرض ولو لماماً لمؤسسيها.

تذكر كتب التاريخ والأدب أنّ بني عباد ينتمون إلى « منذر بن ماء السمـــــاء، فهـــم لخمـــــيون وجدّهـــم عطاف بن نعيم، الداخل إلى الأندلس مع طالعة بن بشر نزل في قرية يَوْميـــن قرب بلدة طشانة من أعمال اشبيلية »[10].

بزغ فجر هذه الدولة مع اسماعيل بن عباد، أيام ابن أبي عامر ومن بعده القاسم بن حمـــود الملّقـــب بالمستعليّ، وقت نفوذهم على قرطبة واشبيلية، فتقلَّد مناصب عدة، آخرها القضاء، أين سَلَّمه بدوره إلى ابنـــه محمد بن اسماعيل بن عباد، بحجة تقدّمه في السن. ويشير الدارســـون أن من أشهر أعماله ترأســـــه لمجلــس

---

(8) ينظر: المرجع السابق ، ص . 257

(9) إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوائف والمرابطين ، ص. 13

(10) محمد سهيل طقوس ، تاريخ المسلمين في الأندلس ، دار النفائس (لبنان) ،ط1 ، 2005، ص.437

الاستقلال عن دولة بني حمود، كذا ادعاؤه بظهور الخليفة هشام المؤيد، وكان يهدف من وراء ذلك حسب تخمينهم إلى:

1 ــ إبعاد خطر الحموديين عن مناطق نفوذه و التخلص من التبعية الاسمية لهم.

2 ــ إضفاء الصبغة الشرعية على حكمه.

وبعد وفاة اسماعيل بن محمد بن عباد وأبيه حزنا عليه، جاء عباد بن محمد المعتضد ومن أعماله الشاهدة عليه؛ توسعه غربا ثمّ جنوبا، كذا قطع الخطبة للمؤيد وقتله لابنه لأنه حاول التآمر عليه مع وزيره [11] .

وبعد هؤلاء يصل محمد المعتمد الملّقب بالظاهر و المؤيد بالله والمعتمد على الله ومن أعماله التي يسجلها له التاريخ؛ استيلائه على مملكة طليطلة؛ التي لم تصل إليها يد والده في عهد توسعاته، كما لا ننسى معاهدته مع ألفونسو السادس الملك القشتالي، والذي أوقعه في مأزق المرابطين، وأودى به إلى غياهب السجن وكان المعتمد قد سجن وزيره ابن عمار في ظروف مماثلة وليس بعيدا عن هذا، سجن ابن جهور الشاعر ابن زيدون.

وإذا اختلف مكان السجن؛ من أغمات المعتمد (المغرب) إلى مطبق ابن زيدون (قرطبة) و شقورة ابن عمار (إشبيلية)، فإن هؤلاء الشعراء – محل الدراسة – قد جمعتهم إشبيلية على الأقل مرة واحدة، ثمّ إنهم من فحول الطوائف.

---

[11] يُنظر المرجع السابق ، ص .438-443

الفصل الأول
في المهـاد النـظـري

1- دلالة مصطلح الفضاء

1-1- ارتباط مصطلح الفضاء بالنقد الغربي

1-2- ارتباط مصطلح الفضاء بالمجال السردي

1-3- المقصود بالفضاء المغلق

2- دلالة مصطلح الشعرية

2 -1- أقطاب الشعرية

نظرا لأهمية تحديد المصطلحات في أية دراسة علمية، وتوضيحا لمصطلحي الفضاء والشعرية وهما عمادا هذه الدراسة لابد لنا من أن نبدأ بمناقشتهما، حتى ننطلق بهما على بينة ووضوح في الرؤية تمكننا من التوظيف الإجرائي السليم.

1- دلالة مصطلح الفضاء :

أ - فوضى المصطلح :

يتدفق كمّ هائل من المصطلحات في هذا الباب، و يجد الباحث نفسه مضطراً لأن يُعرج على هذه الإشكالية المصطلحية، ويعمل هذا الزخم – من المصطلحات – في منظومة المترادف بل المتساوي، ويكفي لُندللَ على زعمنا باستعمال عبد الملك مرتاض لثلاثة منها، هي علـــى التوالي (حيِّز، فضاء، مكان) في مرجع واحد، وذلك بمعنىً متقارب، متحدثاً عن جمالية المكان في ألف ليلة و ليلة قائلاً:«فالعفاريت تُحيّز فضاءها وحيّزها في حرية مطلقة (...) التحييز الأسطوري ، لا الجغرافي أو المكـــاني، أي الحيز المستحيل الذي يكون فوق طاقة البشر»(12)، فما بالنا بعدد من الباحثين العرب المشارقة و المغاربة مختلفي المدارس (من إنجليزية إلى فرنسية) .

فلا غرو - و الحالة هذه- أن نجد الفضاء و المكـــان يتبادلان المواقع، فيستعمل الفضاء بدل المكان والعكس صحيح، و لعلّها علبة "بندورا" (Pandore) التي فتحها غالب هلسا، فلم تكد تغلق بعده؛ لّما ترجم كتاب غاستون باشلار (Espace poétique) بجماليات المكان الذي يرد عند غيره ♦تحت اسم شعرية الفضاء.

---

(12) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، (الجزائر) ،(د ط)، 1999 ، ص . 113-114

♦ على سبيل المثال يترجم حسن نجمي جماليات المكان بشعريات الفضاء، أمّا فتيحة كحلوش فتؤكد قائلة :« نعتقد أنّ ترجمة غالب هلسا لعنوان كتاب بشلار السابق الذكر ل "جماليات المكان " تنقصها بعض الدقة ،إذ يبدو عنوان " شعرية الفضاء" أقرب إلى الأصل من : جماليات المكان " » فتحية كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، الانتشار العربي (لبنان) ، (ط1) ، 2008، ص.18

أما إذا عدنا إلى الاستعمال القاموسي العربي لمصطلح الفضاء و المكان، فإننا نجد ابن منظور يذكر في مادة فضا ما نصه:« الفضاء:المكان الواسع من الأرض (...) والفعل فضا يفضو فُضُوًا فهو فاض(...) والفضاء الخالي الواسع من الأرض (...) الفضاء ما استوى من الأرض و اتسع، قال: و الصحراء فضاء.»[13]، في حين يرى أن المكان هو «الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة [*1] وأماكن جمع الجمع (...)المكان والمكانة واحد(...)مكان في أصل التقدير الفعل مَفعَلُ غير أنه لما كثر أجرَوه في التعريف مجرى فعال لكينونة الشيء فيه»[14]

الظاهر أن ابن منظور لم يعط اهتماما كبيراً للفضاء والمكان، غير أنه في اعتقادنا ساهم بشكل واضح؛ في بناء التفريق النوعي الذي قدمه – فيما بعد- علي بن محمد الشريف الجرجاني في تعريفاته وهذا بشهادة أحد المحدثين عندما قال :« لعلّ أهم المحاولات التي عملت على مقاربة تعريف دقيق و محدد يفرق بين المكان والفضاء تلك التي قدمها علي بن محمد الشريف الجرجاني»[15] لما قسّم المكان إلى مبهم ومعين ومحصور[*].

وبالجملة يمكن القول، أن المكان يُشترط فيه أن يكون محدودا و مسكونا فزيائيا بخلاف الفضاء الذي يتوجب أن يكون ممدودا مطلقا.

وعليه يصبح طرحنا السابق الذكر، يقترب من المنطق اللّغوي والاصطلاحي الذي سنتناوله فيما بعد – إن شاء الله – .

---

[13] ابن منظور، لسان العرب ، دار الحديث (القاهرة) ، (د ط) ، 2003 ، مج7 ، ص. 122

[*1] قذال ،جماع مُؤخر الرأس من الإنسان (...) ،والجمع أَقْذِلة وقُذل

[14] ابن منظور، لسان العرب ، مج8، ص . 342-343

[15] أ كرم اليوسف ، الفضاء المسرحي ،دراسة سيميائية ،دار مشرق (المغرب) ، (ط1) ، 2000،ص.29

[*] " المكان المبهم عبارة عن مكان له اسم تسميته به بسبب أمر غير داخل في مسمّاه كالخلف ،فإنّ تسمية ذلك المكان بالخلف إنّما هو بسبب كون الخلف في جهة وهو غير داخل في مسمّاه ، المكان المعيّن عبارة عن مكان به اسم تسميته به بسبب أمر داخل في مسمّاه كالدّار فإنّ تسميتها بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلّها داخلة في مسمّاه " ينظر : علي بن محمد الشريف الجرجاني ، التعريفات ، (لبنـــان) ، دط ، 2000، ص. 244-245

أما لفظة الفضاء(Espace) في الفرنسية، تذكر موسوعة ويكيبديا (wikipdia) أنها مشتقة وتنحدر من سليلتها اللاتينية : « Espace;français masc. du latin Spatium entendue dans le temps ou l’espace ,distance (…)De l’ancien français le mot passe en moyen de l’anglais sous la forme space et suit une évolution sémantique parallèle»[16]

إذن، الفضاء لفظة فرنسية من أصل لاتيني و التي تعني امتدادا في الزمن أو المكان، البُعد، تمر كلمة الفضاء من الفرنسية القديمة إلى الإنجليزية الحديثة بتغير صوتي(space) و تغير دلالي مماثل.

لهذا لما نقول (espace clos)نتكلم عن ترجمة حرفية مقابلة لفضاء مغلق؛ تحمل فيما تحمل سياقاتها الغربية و ذلك يبتعد عما أطرناه لمفهومنا –سابقا- كما لا يعني في الوقت ذاته أنه يختلف جذريا عن هذا المدلول. وقرينة ذلك أننا« في الحقيقة لا نقرأ الفضاء بل نقرأ أشياء و موضوعات وهوامش وظلالاً ذات امتدادات وعلائق فضائية.»[17] ، وعليه فالإبداع الشعري يؤسس فضاءه الخاص، حتى وهو يستوحيه من المكان الواقعي.

ب – هيــــولة المفهـــوم:

لسنا أول من أطلق هذا الوصف و لا آخر من يفعل، وقد صدق أحدهم إذ قال:« يبدو أن مصطلح الفضاء اُعتبر في الدراسات التي تطرقت له كضيف ثقيل، الكـــل ينظر إليه شَزَرًا نظرا لكثرة المفاهيم التي يلتبس بها، بحيث يُصاب الناقد و القارئ غير المتمرس بالدوار (وذلك أمام) ميوعة المفهوم وسيولته غير المنضبطة»[18]

في تقديرينا، أننا لن نستطيع فهم هذا التصور على وجه الحقيقة إلا إذا أوضحنا كيف يبدو مفهوم الفضاء في الممارسة النقدية.

---

(16) يُنظر : www Wikipdia. Org.espace étude semantique/ définition

(17) يُنظر : aslim net . free . Fr / ness / najmi / es espace3.htm

(18) عبد الرزاق المساوي ، الفضاء في مملكة الروح والرماد، مجلة المشكاة ، ع (25)،1987،ص.12

إن من أهم المعالم التي تضيء طــريق النقد العربي في تصـــور الفضاء ؛ نجد جهود كـــل من غالب هلسا، وياسين النصير، و حميد لحميداني .

بهذا الصدد نكون أمام ثلاث تجارب◆ أسالت المداد؛ تنظيراً وتطبيقاً، بعبارة أخرى اُستغلت مُقترحاتهم النقدية سيما في إضاءة النصوص أو قُدم نقد تقييمي و تقويمي لقراءاتهم النظرية حول الفضاء .

يُقدم "سليمان حسن" تصور غالب هلسا• للفضاء، من خلال كتاب هذا الأخير"المكان في الرواية العربية " الذي قام بموجبه بتقسيم المكان إلى: المكان المجازي، و المكان الهندسي، و المكان المعادي.

عَنِىَ بالمكان المجازي «المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية و التشويق، (...) وقد سميته مجازياً لأن وجوده غير مؤكد،بل هو أقرب من الافتراض»[19] ، في حين رأى أن المكان الهندسي هو«مُجَرّد تجميع صفات خارجية للمكان هو مكان محايد، وبالتالي مكان ذهنيّ و ليس مكاناً ينبثق من التجربة المعاشـــة»[20] أما المكان المعادي فهو الذي يتخذ « صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله و هناك عنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات و تعسفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري، كالسجن و الغربة والمنفـــى»[21]

هذا عن مفهوم غالب هلسا للمكان، أما الملاحظات أو المآخذ التي وُجهت إليه فيمكن أن نرصدها من خلال جملة من الدارسين:

◆ هناك تجارب و قراءات أخرى كحسن البحراوي ، سيزا قاسم ، لكنها لم تلق الأثر ذاته .

• غالب هلسا :" كاتب وصحفي وأديب أردني ،الكاتب الوحيد الذي اُعتقل في أكثر من عاصمة عربية (عمان –بيروت- القاهرة) ، وُلد بقرية ماعين الأردنية قرب مأدب يوم 18ديسمبر/ كانون الأوّل 1932وتوفي في اليوم ذاته عام 1989م في دمشق عن سبعة وخمسين عاما ، عمل في الترجمة الصحفية ،يكتب قصصا وروايات ،يترجم الأدب والنقد ،نشر في حياته سبع روايات : الضحك ، البكاء على الأطلال ، ترجمة من أعمال نظرية لجاستون باشلار وأعمال أدبية لسالنجر وفوكنر " يُنظر : 37: 13 2009-07-23-3044www.diwan larab.com /spip.phparticle

(19) سليمان حسن، مضمرات النص و الخطاب ، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، (دمشق)، 1999،ص . ، نقلا عن غالب هلسا، المكان في الرواية العربية ، دار ابن هانئ (دمشق) ، (د ط) ، (د ت) ،ص . 209

(20) المرجع نفسه، ص . 210

(21) المرجع نفسه ، ص . 210

1- عبد الله أبو هيف، لما صرّح قائلاً :« كان بحث غالب هلسا (الأردن) " المكان في الرواية العربية " الأوّل في بابه إثارة لأسئلة جماليات المكان بعامة، وضّمن الفهم الباشلاري بخاصة، على الرغم من تواضعه بالقول إن دراسته " مجموعة من الانطباعات"»[22]

2- حسن نجمي ، الذي وصف غالب هلسا "بالفوضوية المنهجية " عبر تذرعه بالانطباعية.

إذا، لا يلتمس له عذراً كما فعل - أبو هيف- بل يذهب مجاراة لمحمد برادة الذي نعت هو الآخر منظور غالب هلسا بالهشاشة قائلاً : «لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذه الحـــال إلى مجازية، لأنهـــا كلهـــا مجازية، أي لا تساوي الواقع هندسية قد يصفها الكاتب و قد لا يصفها، والمكان المعادي يظل بدوره فضاء، وهذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين، و إما هو فضاءات متخيلة تماما مثل فضاءات كافكا• »[23]

ما يمكن أن نقوله بالجملة ؛ مع قيمة هذه الملاحظات و دقتها،لا يمكن أن نغمط الرجل الرائد حقه، ثمّ إن للريادة بعض الهفوات و الكبوات التي تعلق بأي دراسة جديدة في بابها، فالفضل للمبتدئ وإن أحسن المقتدي كما يقال.

نلتقي هنا مع الباحث الثاني ياسين النصير♦ الناقد العراقي الذي ذكر - حسن نجمي- بأن دراسته اتسمت « بكثير من العناء و قليل من العمق»[24] .

---

(22) عبد الله أبو هيف ، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر ، مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية ، سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية ، مج (27)، ع (1)، 2005 ،ص.126.

• كافكا فرانز kafka franz كاتب من أصل تشيكي ، يكتب بالألمانية، سيرته الذاتية تعبر عن القلق الإنساني أمام عبثية الوجود absurdite . يُنظر : le petit Larousse illustré,le dictionnaire de référence pour toute la famille,Montparnasse paris Cedex 06, 2007,p 1329

(23) يُنظر: aslim net . free.fr/ness/ najmi / es / espace3.htm

♦ لم نتمكن من الإطلاع على كتابه المعنون ب " إشكالية المكان في النص الأدبي " ، وزارة الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد) ، (ط1)، 1986

(24) www.najmi /espace نقلا عن أشغال ندوة الرواية العربية ، واقع وآفاق ، (بيروت) ، (ط1) ،1981 ، ص.1395.

ولعل أهم ملاحظة يمكن إبداؤها تلك التي أثارها أبو هيف حين قـــال :« لا *يلتزم أيضا، شأن هلسا، بمنهج معين »[25]إذا، غياب تصور واضح وفهم صحيح للفضاء أمرٌ مشترك. وإذا كانت تطبيقات هلسا على الرواية، فإن ياسين النصير لم يستثن الشعر، بدليل أنه أَخرج مُؤَلَفا تحت عنوان " جماليات المكان في شعر السياب ".

و على العموم، «فإن ياسين النصير – يقول حسن نجمي – يختزل الفضاء الروائي و يُبسِّطه كثيرا، حتى وهو يُبقي عليه كمعادل للمكان، تظل رؤيته لهذا المكان تقليدية»[26] أليس هو القائل أن المكان هو «الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه ، فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، و مطامح شخوصهم فكان وكان: واقعا و رمـــزا شرائح وقطاعات، مدنا وقرى، كيـــانا نتلمسه ونراه أو كيانا مبنيا في المخيلة »[27] ويُعلق أبو هيف على عمله كاشفا لغته النقدية بأنها ذات «خصائص من التحليل والتأويل على صيغة القراءة التاريخية الشارحة»[28]

هذا يُسْلمنا إلى ناقدنا الثالث ألا و هو حميد لحميداني الذي يُقيم تصوره ومفهومه للفضاء عبر تقسيمه إلى أربعة أنواع[29] :

1-الفضاء الجغرافي (Espace géographique):وهو معادل للمكان، حيث يتحرك أبطال الحكاية أو يُفترض أنهم يتحركون.

2-الفضاء النصي (Espace textuel): يتعلق الأمر بالمكان الذي تحتله الكتابة و تتموضع فيه الأحرف الطباعية.

---

(25) عبد الله أبو هيف ، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص . 127

(26) www. Najmi / espace

(27) الموقع نفسه ، ص.2

(28) عبد الله أبو هيف ، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص. 127

(29) يُنظر: حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،(دط) ، (د ت) ،ص.26

3-الفضاء الدلالي (Espace sémantique): هو تلك الصورة المجازية التي ترتبط بلغة الحكي وتولد عنها بصفة عامة.

4-الفضاء كمنظور:(Espace comme vision) :هو الطريقة أو وجهة النظر التي تُمكن الراوي♦ من رؤية عالمه، سيما أبطاله وحركتهم .

بناء على ما مرّ ، يتبين أنّ طرح حميد لحميداني لا يختلف عما جاء في موسوعة ويكيبديا (wikipdia) التي حصرت الفضاء في أربعة مفاهيم لا غير :

« on peut considérer l'espace sous quatre principaux aspects : au sens topographique , d'abord comme lieu géographique , comme territoire ou étendue matérielle, au sens épistémologique, ensuite , comme aire conceptuelle définie par des métaphores spatiales , puis, au sens poétique , comme déploiement de la créatrice , enfin , dans ses relations originelles avec le temps» (30)

و عليه يُمكن عــد الفضاء تحت أربعــة مفاهيم رئيسية :

بدايــة ، بالمعنى الطوبوغرافي كمكان جغرافي، بالمعنى الإبستيمولوجي؛ كمحيط أو امتداد مادي، ثم كمجال مفاهيمي مُعرّف بالصور الفضائية، و بعد ذلك بالمعنى الشعري في علاقاته الأصيلة مع الزمن .

♦ يُراجع الفرق بين الراوي الشخصية الورقية والروائي الشخصية الحقيقية من اللّحم والدّم

(30) يُنظر : ww. Wikipdia. Org.espace étude semantique/ définition

إن هذا التطابق ليس بدعا، بما أن لحميداني يستقي من الَمَعين الغربي نفسه، فهو يُحيلنا على بوتور (Butor) و (جينات Genette) • (و كريستيفا Kristeva) • في بلورته لمفهوم الفضاء .

لا ريب في أن مفهوم الفضاء، يختلف من باحث إلى آخر حسب زاوية النظر، ولعلّ مشروع لحميداني – في اعتقادنا- يُعد أنضج تجربة أمكنها إعطاء تصور واضح و محدد المعالم.

هاهنا ، نستثمر الفضاء الدلالي الذي يرى لحميداني أنه ألْصق بالشعر من الرواية لما تنبأ قائلا :« إننا نشْعُر أن مفهوما مثل هذا للفضاء (الدلالي) بعيد عن ميدان الرواية. و له علاقة وطيدة بالشعر »(32)

ج- الكرونوطوب(chronotope) كتطوير لمفهوم الزمكانية:

إن علاقة الزمان بالمكان سؤال مشروع؛ متى يبدأ الأول و أين ينتهي الثاني ؟و هل يمكن فصلهما ؟ هذه الإشكالية تُجيب عنها الناقدة سيزا قاسم بصدد حديثها عن الرواية قائلة :«إذا كان الزمن يُمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط و يُصاحبُه و يحتويه»(33)، و تُواصل حديثها في كتاب آخر شارحة تلك العلاقة قائلة :« يُدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، يُدرك

• جيرار جينات Gérard Genette"(1930- ؟): ناقد و باحث فرنسي، مدير الدراسات في " المعهد التطبيقي للدراسات العليا" في باريس، مدير مساعد لمجلة (الشعرية Poétique)، و يعد من أهم ممثلي التحليل البنيوي و نظرية الأشكال الأدبية، فهو ينظر إلى الأدب كلغة دون أن ينكر أهمية المضمون خلاف النظرة النقدية القديمة. من مؤلفاته: (جامع النص Architexte) 1979، (أطراس Palimpsestes) 1982(العتبات les Seuils)1987، (L'œuvre de l'art) 1997، سلسلة (الصور1،2،3،4،5) (Figures I:1966, FiguresII:1969, FiguresIII:1972, FiguresIV:1999,FiguresV:2002) .

ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، (ط 2)، 1982، ص.302

• جوليا كريستيفا Julia Kristeva:(1941-) فرنسية من أصول بلغارية ، ثقفت ثقافة أوربا الشرقية (روسيا) كما ثقفت ثقافة أوربا الغربية (فرنسا)، مختصة في التحليل النفسي و السيميولوجيا ،انتمت إلى الجمعية العالمية للسيميولوجيا التي أنشئت بباريس سنة 1969 وكانت لها مجلة تصدر عنها = = بعنوان (sémiotique)، كما نجدها انتمت الى جماعة "tel quel" الفرنسية التي تجمع رؤوس النقد الفرنسي مثل: فيليب سولار وجان ريكاردو وجاك دريدا ورولان بارت و ميشال فوكو.

ومن مؤلفاتها: la révolution du langage poétique 1974 و le génie féminin 3vol,1999-2002..

ينظر: le petit Larousse illustré,le dictionnaire de référence,p 1392

(32) حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي،ص. 61

(33) سيزا قاسم :بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة و النشر ، (دط)، 1985،ص.102

المكان إدراكـــا حسيا مباشرا ، (...) فمن معناه الفيزيقي؛ القريب البعيد، المرتفع المنخفض إلى معناه الميتافيزيقي المتدني الرفيع الوضيع »[34]

و إذا كانت سيزا قاسم قد أجابت عن الشق الأوّل من السؤال، فإن قسيمه الثاني استوقف الناقد الروسي باختين(Bakhtine) •، عام 1938في كتابه "أشكال الزمان و المكان في الرواية "، فأطلق مصطلحاً ثالثاً يجمع الزمان والمكان ؛ فكان الكرونوطوب الذي يُعد «انعطافة في تطوير مفهوم المكان (...) و يُفيد هذا التطور في المفهوم إلى صعوبة الفصل بين الزمان والمكان في شكل العمل الفني»[35].

فالفصل لا يكون في الواقع إلاّ إجرائياً من أجل الدراسة أو بحثاً عن التبسيط، ويتحقق في النظرة المجردة التي يسعى الدارس إلى عزلها وافتراضها.

1-1 ارتباط مصطلح الفضاء بالنقد الغربي:

غنيٌّ عن الذكر، تبعية العربي الاقتصادية و السياسية و الثقافية ، ولا يعدو النقد أن يكون أحد أشكال هذه الثقافة الذيلية .

لقد سبق أن ألمحنا إلى ذلك ؛ لما تحدثنا عن الفوضى المصطلحية التي سببتها الترجمة (فضاء/ مكان) ثم تمثُل المفهوم في الثقافة الغربية .

---

(34) سيزا قاسم ، القارئ و النص ، العلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة ،(دط) ،2002، ص 37.

• ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine:(1885-1975) اشتغل في بعض الجامعات الداخلية بالاتحاد السوفياتي و لم تعرف مؤلفاته إلا في وقت متاخر في حياته وربما بعد وفاته و أطروحته حول "رابلي rabelais" التي قدمها سنة 1941 و لم تلق القبول وبدل أن يمنح صاحبها لقب دكتور منح لقب مترشح في الآداب والعلوم الإنسانية فقط و أهم آثاره(الماركسية و فلسفة اللغة Le marxisme et la philosophie du langage) 1929، (قضايا الشعرية عند دستوفكسيProblémes de la poétique de dostoievski) 1929(الجمالية ونظرية الرواية esthétique et théorie du roman) 1965(جمالية الإبداع اللغوي Esthétique de la création verbale) وقد صدر بعد وفاته سنة 1979 ينظر: تودوروف: نقـــد النقـــد، تر:سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، 1986، ص 73 .

(35) عبد الله أبو هيف ، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر ،ص.123

ولعلّ المتصفح لكتب النقد العربية، سيما التي تناولت موضوع الفضاء، لا يجد هوامشها تكاد تخلو من إحالات على منظرين غربيين ؛ فهذا موريس بلانشو مُعَمد المفهوم و ذاك بوتور مُؤسس النقد الروائي الحديث ، والقائمة طويلة (غريفيل ، لوتمان ، ميتران...)

وتجدر الإشارة ، أن أي مفهوم هو وليد سياقاته المعرفية، و بنيته الفكرية، ولا يُستحسن استأصاله من موطنه وزرعه في آخر، دون الأخذ بعين الاعتبار الموطن المستضيف و المستثمر فيه. ثمّ إن مفهوم الفضاء قد تطور باختلاف مدارسه(36) و مؤسسيه، ولا يغيب عنا أن هذه المذاهب و المدارس لا تصل إلينا حتى يأفل نجمها عندهم♦ .

1- 2 ارتباط مصطلح الفضاء بالمجال السردي:

إن قراءة سريعة للإنتاج النقدي العربي ، الذي دار حول موضوعة الفضاء ،يُنبئنا بما لا يدع مجالا للشك على صحة ملاحظتنا ، و لنُراجع في ذلك البيبليوغرافيا التي أعدها أبو بكر العزاوي أو تلك التي قدّمها أبو هيف .

وها هنا نعرض لبعض الأمثلة على سبيل الإستشهاد لا الحصر:

- محمد عزام :فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان،دار الحوار،اللاذقية
- إبراهيم جنداري :الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 2001
- عبد الرحمن مراشدة : الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجا ، وزارة الثقافة ، عمان 2004

غير أن مقاربات الفضاء في المجال الشعري ظلت قليلة إن لم نقل نادرة، وهذا سبب آخر يدعونا إلى استثمارها في الميدان الشعري.

---

(36) يُنظر، محمد المتقن ، الفضاء في مملكتي الروح والرماد، المشكاة ع (25) ،1417-1991لما قال :<<يُستعمل مصطلح(الفضاء) في السيميائية ،كموضوع تام ،يشتمل على عناصر غير مستمرة ، انطلاقا من انتشارها ،لهذا جاءت معالجة تكون موضوع (الفضاء) من الوجهة الجغرافية /السيكوفيزيولوجية/السوسيوثقافية >>

♦ و نتذكر على سبيل المثال البنيوية التي تحول عنها أصحابها ، بينما كانت عندنا في أوجها بل و موضة عصرنا ، نتكلم هنا عن الفضاء تحت تأثير الظاهرية ثمّ البنيوية والسيميائية

أما إذا بحثنا عن السبب، فالأرجح في تقديرنا يرجع إلى أن الفضاء في الأصل مبحث يخص العالم السردي، من القصة إلى الرواية مروراً بالمسرح، و يُستعمل على سبيل المجاز أو التوسع في الميادين الأخرى. و هذا ما يُؤكده قاموس السرديات لما يتحدث عنه بصورة بديهية قائلا:« الفضاء (space) :المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف الأحداث المعروضة "الإطار" (seting) فضاء القصة (story space) و مقتضيات السرد ( ) narrating instances»[37]

1-3 المقصود بالفضاء المغلق:

لعلَ ما يثيره هذا العنوان – الفضاء المغلق- غرابة الطرح، فرَب مُعترض يقول:كيف فضاء ومغلق؟ الفضاء.بما يحيل عليه من رحابة وشساعة و الإغلاق.بمايُحيه من ضيق. أ من النقيض إلى النقيض؟!

ثم إن فكرة الانغلاقية و الانفتاحية؛ فمكان مغلق و آخر مفتوح، مسألة نسبية تحتكم إلى زاوية النظر؛ فما أراه مكانا مغلقًا، و على سبيل المثال لا الحصر(البيت ، السجن ...) يراه غيري مكاناً مفتوحًا.

و بهذا يصبح المكان المُعادي المُناوئ أليفًا و محببًا، ألم يقل عزّ وجلّ على لسان سيدنا يوسف عليه السلام﴿**قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَ إِلاَّ تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ**﴾[38]

ولنتذكر في هذا المقام نماذج الفضاء التي أعطاها غاستون باشلار(Gaston Bachelard) في فصله المُعنون" بجدل الداخل و الخارج" حين يصرح قائلا:« وضع هنري ميشو في داخلنا الخوف من الأماكن المغلقة (claustrophobie) والخوف من الأماكن المفتوحة (agoraphobie) جنبًا إلى جنب، وهو بهذا قد هوَل الخط الفاصل بين الداخل و الخارج. و بفعله هذا – من منطق سايكولوجي-حطم اليقينيات الكسولة،

---

(37) جيرالد برنس، تر، السيد إمام : قاموس السرديات ، (ط1)، 2003،ص. 182

(38) سورة يوسف ، الآية 33.

للحدوس الهندسية، التي يسعى علماء النفس بواسطتها للتحكم بالمكان.وحتى مجازيا لا شيئ له صلة بالألفة يمكن احتجازه داخل مكان مغلق »[39] .

بهذا الاعتبار نُسف مفهوم الإغلاق والانفتاح فالإغلاق يساوي الانفتاح في معناه السلبي، والنظرة ذاتها يمثلها مرة أخرى نموذج سوبرفيل حين يقول:«انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج»[40] إلى أن يتحدث في معرض تصويره لرحلته على ظهر الخيل مدة طويلة قائلاً: « وبسبب المسيرة اللانهائية على ظهور الخيل و الحرية اللانهائية بالتحديد، وبسبب الأفق الذي لا يتغير، رغم ركض خيولنا اليائس ، فإن سهل البامبا اتخذ طابع السجن بالنسبة لي، سجن أكبر من السجون الأخرى »[41]

و لكي نُزيل الالتباس لنفضي لغرضنا نقول بقسمة عادلة (شاعر/ قصيدة) شاعر وراء قضبان بقفل محكم ومغلق و قصيدة سابحة في فضاء جمالي شعري.

و عليه يكمن دورنا في البحث عن جمالية هذه الشراكة. فكيف تبدو تضاريس السجن داخل العمل الفني ؟ أهو صورة مطابقة للواقع أم مجاوزة له ؟

و مهما يكن فإنّ «المنزل ليس هو الميدان، و الزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل، و المنزل على الشارع»[42]

إذاً، ننطلق في تناولنا للفضاء من الطرح الذي يرى بأنّ « النص بالمفهوم السيميولوجي،هو الفضاء المفتوح، لسلسلة لا متناهية من الانبثاقات الدلالية التي تمكنهُ من تأكيد حضوره عبر الزمان والمكان، الأمر الذي يدفع به نحو تحقيق وجوده الكينوني»[43]

---

(39) غاستون باشلار:جماليات المكان, تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع (لبنان) ، ط5، 2000،ص.197-198

(40) المرجع السابق ، ص .198

(41) المرجع نفسه ، ص .199

(42) حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص. 72

(43) مـلاس مختـار، دلالـة الأشـياء في الشعـر العربـي ، عـبد الله البردوني نموذجـا ، المؤسسة الوطـنية للفـنون المطبعية ، وحـدة الرغـاية (الجـزائر)، (د ط)، 2002 ،ص.13

ولا ننسى أنّ اللغة ذاتها تحمل في طياتها جدل المفتوح و المغلق ؛ فمن خلال المعنى الأحادي تنغلق اللّغة في درجة الصفر(الخطابية) على حد تعبير رولان بارت•(Roland Barthes)و تنفتح من خلال التعبير الشعري وتعدد المعنى .

2- دلالة مصطلح الشعرية:

من المفاهيم التي تظهر- كذلك- في عنوان الدراســة "الشعرية"، ويتطــلب ذلك توضيحاً لطريقة توظيفها هنا.

إنّ الشعرية مصطلح نقدي مترجم، ليس بمنأى عن الفوضى المصطلحية التي تعيشها الساحة العربية♦.

أ-في النقــد العــربي:

جرت العادة – عندنا – بعد أن يُحْتَفَى بالوافد الجديد يجتهد الباحثون العرب في إيجاد نظير أو قريب له في "التراث"، ولن يعجزوا عن ذلك هذه المرة، وهاهو محمد بنيس يُعدِد لنا تلك الدوال قائلاً :« أعطى العرب القدماء للشعرية تسميات عديدة أشهرها "صناعة الشعر" لابن سلام الجمحي وصناعة الشعر للجاحظ ونقد الشعر لقدامة بن جعفر وقواعد الشعر لأبي عباس أحمد بن يحي، وعيار الشعر لابن طباطبا، وعلم الشعر لابن

• رولان بارت Roland Barthes:(1915 – 1980)عرف بالناقد، ارتبط بجماعة "tel quel".اختص في علم الاجتماع فدرسه في معهد الدراسات العليا قبل أن ينشأ كرسي خاص بالسيميائية في معهد فرنسا (collége de France) سنة 1976 و هو ممنون لميشال فوكو (michel foucault) خاصة لأنه رشحه لهذا الكرسي. من أهم مؤلفاته: (درجة الصفر في القراءة le degré zéro de l'écriture 1953) و (علم السطورة mythologies 1957) و(النقد و الحقيقة critique et vérité 1966) و(لذة النص paisir du texte 1973)و (مبادئ السيميائية éléments de sémiologie) ينظر:

le petit Larousse illustré,le dictionnaire de reference,p:1199

♦ أُسندت للشعرية عدة مسميات منها : الانشائية ، الشاعرية ، علم الأدب ، الفن الإبداعي ، الفن الإبداعي / الإبداع ، فن النظم ،فن الشعر ،نظرية الشعر ، بويطيقا ،بوتييك ،ينظر:حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي (بيروت) ، (د ط)، 1994، ص.18.

سينا والتسمية المهيمنة في صناعة الشعر التي نعثر عليها بوفرة لدى أبي الهلال العسكري وابن رشيق وحازم القرطاجي وغيرهم .»[44]

لسنا هنا في مقام التأصيل التاريخي للمصطلح لَكنَّه تمهيد يرسم لنا الصورة الخلفية لمصطلح الشعرية العربية. وبمراجعة كتاب مفاهيم الشعرية ، نجد مؤلفه يعقد علاقة وثيقة بين نموذجين للشعرية العربية، نموذج الجرجاني ؛ من خلال نظرية النظم ونموذج حازم القرطاجني من خلال كتاب المنهاج، حيث ربط بين حازم وياكوبسون في مفهوم الوظيفة قائلا :« فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون لدى القرطاجني نُحددها كالآتي :

1- ما يرجع إلى القول نفسه =الرسالة

2-ما يرجع إلى القائل = المرسل

3- ما يرجع إلى المقول فيه =السياق

4-ما يرجع إلى المقول له =المرسل إليه »[45]

في الحقيقة، لا يمكن أن نتجاهل هذه العبقرية في تراثنا ، لكنها تشكل "طفرة " في الفكر النقدي العربي لأنها عجزت عن التواصل والإنتاج الخصب، ويبقى أن نعترف أن نموذج ياكوبسون هو وليد سياقات معرفية تعكس «أثر الرياضيات والفلسفة وعلم النفس على النظرية التواصلية عند ياكوبسون »[46]

---

[44] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ،1. التقليدية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، (المغرب) ، (ط2)، 2001،ص . 42

[45] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي ،(بيروت)، ط1، 1994،ص.30-31

[46] htt:/thaqafa .sakhr.com motanaby/manaheg/0026.asp -23-02-2006

وتعتبر «نظرية النظم* الجرجانية أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع الشعري عامة والإعجاز خاصة »[47].

ولعلّ استنباط القوانين أحد مقوّمات التي تطرحها الشعرية الحديثة-في تعريفها- ، لكنّ النظم الجرجاني ظلّ يدور في الفلك البلاغي ويتنفس الجو القرآني الذي منحه مبرر الوجود لا الدراسة الجمالية لذاتها ومن أجل ذاتها، كما سعت لطرحه الشعرية الغربية بدءا من الشكلانيين الروس**.

ب-في النقـــد الغـــربي:

وإذا أمكننا الانطلاق من المعنى العام لكلمة الشعرية فإنها لصيقة بالشعر، أصبحت كلمة "الشعر" تُطلق على كل موضوع يُعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللّون من المشاعـــر حيث كتب فاليري (Valery) :« نحن نقول عن مشهد طبيعي أنه شاعري،ونقول ذلك أيضاً عن بعض مواقف الحياة،وأحياناً نقول عن شخص ما أنّه شاعري .»[48]

بهذا اتسعت الموضوعات التي وُصفت بالشعرية؛ من الرسم إلى الموسيقى إلى باقي الفنون، لتشمل أغلب مظاهر الحياة.

غير أن النقطة التي يجب أن تستوقفنا، ونُنبِهَ إليها، هي أن الشعرية درسٌ للشعر والنثر معاً، بدليل أن أقدم شعرية كتاب أرسطو "فن الشعر"، الذي شكل نظرية الأدب ، والأمر ذاته يؤكده – مرة أخرى –

---

* لم نجد تعريفا قصيرا ودقيقا للنظم أحسن من تعريف صاحبه القائل :" واعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ،وتعرف مناهجه التي نُهِجَت فلا تزيغ عنها (...) وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كلّ باب وفروقه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق وزيد ينطلق وينطلق زيد ومنطلق زيد وزيد المنطلق والمنطلق زيد وزيد هو المنطلق وزيد هو منطلق " ينظر :الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، بحث وتقديم علي أبو زيقة ، موفم للنشر، (د ط)، 1991، ص.94

[47] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ،ص. 26

** الشكلانيون الروس: « حركة أدبية نشطت في الثلث الأول من القرن العشرين، اعتمدت نظريتها على مبدأين لخصهما ياكبسون: الأول: أن موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية، أي العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا، أي أنهم حصروا اهتمامهم في نطاق النص.أما الثاني: فهو رفض ما كانت تذهب إليه الكلاسيكية القديمة من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة، أي شكلا و مضمونا، فالشكل و المضمون يكونان وحدة عضوية متلاحمة، لا يمكن فصلها» ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص. 172

[48] جون كوين ، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر – اللغة العليا – تر، أحمد درويش ، دار توبقال ، (الدار البيضاء)، ط1،1986،ص .29

طودوروف لّما يقول : « وتتعلّق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كلّه، سواء أكان منظوماً أو لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية »[49]

وتجدر الإشارة إلى أننا، - هنا في بحثنا – نستثمر الشعرية في ميدان الشعر، محاولين تطبيق مفاهيمها على قصائد شعر السجون في الأندلس، ويدعمنا في ذلك قول جون كوهن، الذي يضيء لنا طريق هذه القناعة قائلاً : « ويبدو من الناحية المنهجية أن من المعقول البدء بالخاص قبل معالجة العام، وأن نبحث في الفن الذي وُلد فيه والذي أعطاه اسمه في ذلك النوع من أدب المسمى بالقصيدة »[50]، وبعبـــارة أخرى خرجت الشعرية من رحم الشعر لتعود إلى خدمته طائعة.

وقبل أن نتبنى أحد تعاريف الشعرية الكثيرة، نُشير إلى أن القول بلغة الشعرية، يستلزم ويتضمن (connotation) وجود لغة غير شعرية لغة معيارية أو عادية، « وعلى هذا فاللغة الشعرية ليست نوعاً للُّغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، يتمثل في حقيقة اللّغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللّغوية للعمل، أو – بعبارة أخرى – الانتهاك المتعمد لقانون اللّغة المعيارية»[51]

فالقيمة الجمالية تدرك فقط مقارنة بمسافة الانحراف (Ecart) بين البنيتين المعيارية/الشعرية. «والشاعرية تنبع من اللّغة لتصف هذه اللّغة فهي: لغة عن اللغة تحتوي اللّغة وماوراء اللّغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنّها تختبئ في مساربها، وهذا تميز للشاعرية عن اللّغة العادية .»[52]

---

[49] تيزفيطان طودروف ، الشعرية ، تر شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار توبقال ، (المغرب) ،ط2، 1990، ص. 24
[50] جون كوين ، النظرية الشعرية ، ص . 30
[51] يان موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، تر ألفت كمال الروبي ، مجلة فصول ،النقد الأدبي الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة)، المجلد (5) ع (1) ، 1984 ص.41
[52] عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية ، دار سعاد الصباح، (د ت)، د ط ،ص. 20

وعليه يمكن وصف اللّغة الشعرية؛ بأنّها اللّغة الكبرى التي تسكن اللّغة وتعبرها في الوقت ذاته، متجاوزة قاموسيتها .

ولنتذكر بهذا الصدد،تساؤل كمال أبو ديب، القائل " هل هناك موضوعات شعرية وأخرى غير شعرية؟" ليعود فيجيب عنه بطريقـــة غير جازمـــة قائلاً: « سوف أتجنب الإجابة عن هذا السؤال بطريقة مباشرة(...) (إذاً) ثمّة معاينة شعرية وأخرى غير شعرية في موقف الإنسان من الوجود »(53)

من هنا يتبيّن أن كل الموضوعات يمكن أن تكون شعرية؛ وذلك حسب قدرة الناص على تحويل موضوع حياتي بسيط وغير شعري إلى بؤرة شعرية.

2-1 أقطاب الشعريـــة:

والباحث في الشعرية تصادفه معالم، لا يستطيع – بأي حال من الأحوال – تجاوزها ونقصد على وجه الخصوص ياكبسون وطودوروف منظريْها الغربيين .

أ- رومان ياكوبسون •:

بداية مع ياكبسون وسؤاله التاريخي؛ ما الذي يحقق الشعرية؟، حيث بحث أدبية النص وذلك حين ركز على الرسالة الحاملة للوظيفة الشعرية مقارنة بباقي عناصر التواصل والوظائف♦، فقد « كان إسهامه حاسما في تأسيس النظرية الشعرية الحديثة. على أن أبحاثه اتسمت باختزال شديد كانت له نتائج سيئة في كتب بعض

(53) كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ش ، م ، م،،بيروت (لبنان) ، ط1 ، 1987، ص . 110

• رومان ياكبسون Roman Jakobson (1896- ...) ألسني روسي. أسس مع بعض رفاقه "نادي موسكو الألسني" سنة 1915، ساهم في وضع بعض النظريات الأدبية الحديثة. شغل منصب نائب رئيس "نادي براغ الألسني"، درس في جامعة " كولومبيا" و في جامعة " هارفرد". و هو يدرس حاليا الألسنية العامة و الألسنية السلافية في "معهد ماسشيوست التكنولوجي". و من المبادئ الأساسية التي وضعها:السمات السمعية في مجال الفونولوجيا، و السمات الكلية في مجال الفونولوجيا، و وظائف اللغة. ينظر: ميشال زكريا، الألسنية المبادئ و الأعلام (علم اللغة الحديث)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، د ط، 1980، ص. 241

♦ يذهب ياكبسون إلى أن العملية التواصلية تقوم على عناصر (مرسل ، مرسل إليه ، رسالة ، شفرة ، قناة ، مرجع) وكل عنصر تقابله وظيفة (إفهامية ،تأثيرية ، شعرية ، ما وراء لغويّة ، إتصالية ، مرجعية) وتغلب على الأدب الوظيفة الشعرية من خلال التركيز على الرسالة في ذاتها

أتباعه. وأهم مظهر لهذه النزعة يتجلى في المقابلة المتناقضة: الشعر/النثر.»[54] ، فبغض النظر عما سُجلّ عليه من مآخذ ، تبقى الانطلاقة الأولى والمفاهيم الأساسية التي اُستند إليها في بناء نظرية الشعرية .

ب- تزفيطان تودوروف•:

أما تودوروف فقد ألح على عبقرية « كل تحليل أدبي،سواء أكان بنيوياً أم لا، لكي نعتبر التحليل مرضيا، فإنّ عليه أن يكون قادراً على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما، أي بعبارة أخرى، له من القدرة مايُفسر عِلَّة حُكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال، وإذا لم يُتَوَصَّل إلى تقديم إجابة مُرضية على هذا السؤال يذهب الاعتقاد إلى أنّه قد بُرهن على فشل التحليل »[55]

وهذا القول يفتح لنا المجال أن ندخل النص الشعري من أي باب شئنا لكن بشرط أن نكشف عن جماليته؛ فبقدر ما تصبح المناهج الطيّعة بقدرما يوضع عملنا على المحك التودوروفي (جدوى التحليل). غير أن التعريف الذي يكاد يكون جامعاً لمفهوم الشعرية – في اعتقادنا – قدّمه صاحبا قاموس "المعجم الموسوعي لعلوم اللغّة": « إنّ مصطلح الشعرية،كما وصلنا عبر التقليد، يشير أوّلاً إلى كل نظرية محايثة للأدب،كما ينطبق ثانياً، على الاختيار الذي يقوم به مؤلف من بين كل الإمكانات الأدبية (على مستوى الموضوعات، التركيب،الأسلوب ...إلخ) كشعرية هيجو مثلاً، ويحيل،ثالثاً، على السنن المعيارية المؤسسة من لدن مدرسة أدبية، أي على مجموعة من القواعد العملية، يصبح بالتالي استعمالها ضرورياً »[56]

---

(54) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (المغرب)، ط4، 2005،ص.12-13

• تزفيطان طودوروف (Todorov Tezvitan) " اللّساني المولود في بلغاريا سنة 1939، والحاصل على الجنسية الفرنسية عام 1963بعد هجرته إلى فرنسا ،أعدّ أطروحة الحلقة الثالثة بإشراف رولان بارت " الأدب والدلالة " "Littérature et signification" (...) أشهر أعماله ترجمته لـــ" نظرية الأدب / نص الشكلانيين الروس Théorie de la littérature وتأليفه بالاشتراك مع ديكرو "(Oswald Ducrot) " المعجم الموسوعي في علم اللغة – Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage Paris 1972 وله مؤلفات أخرى تتعلق بالرمزية والنقد الأدبي " (يُنظر محمد خير البقاعي ،دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري ،سورية ،(ط2)، 2004، هامش ،ص .31.

(55) تزفيطان طودوروف : الشعرية ، ص . 79

(56) oswald du crot / tzvetan todorov. Dictionnaire en cyclopedique des sciences du langage, edi du seuil 1972. P 106

وعلى ضوء هذا النص، يمكن أن نتبيّن طريقة عملنا – إن شاء الله - :

حيث نبحث شعرية مدونات البحث أي نص ابن زيدون وابن عمار والمعتمد وكل ما يتعلق بمستويات اللّغة الجمالية عندهم. و بالتالي نستثمر أحد المفاهيم التي قدّمها التعريف.

في الأخير، لم يبق إلاّ أن نؤكد مع عبد الرزاق المساوي، على أن « قضية جمالية المكان في الشعر لازالت موضوعاً يحتاج إلى وقفة تأمل وإنعام نظر ودراسات متأنية»(57)

وفي هذا المقام، حضرنا تصوير طريف للمكان، يقرّ بسطوته المطلقة على بني البشر قائلاً : « منذ أن يكون الإنسان نطفة يتخذ من رحم الأم مكاناً يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي،حتى إذا حَان المخاض خرج هذا الجنين (...) كان المهد هو المكان الذي تنفتح فيه مداركه (...) في أحياز مكانية لاحصر لها قد يكون القبر في الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها »(58) ، هذا عن المكان الطبيعي ، فما بالنا بالمكان الاصطناعي، الذي تُحتجز فيه حرية الفرد ويمنع بالمراقبة والإكراه داخل هذا المكان المغلق ، سيما إذا كان هذا الإنسان هو الشاعر لا غير .

سنحاول- كما سبقت الإشارة - أن نتبين الشعر الأندلسي المكتوب في السجن، كنموذج ضاغط يكسر حساسية الشاعر، ويمتحن موهبته الشعرية .

---

(57) عبد الرزاق المساوي : جمالية المكان ، الوظيفة المكانية للبحر ، قراءة في شعر حسن الأمراني ، مقال على صفحة الأنترنت www.awu-dam.org

(58) أحمد طاهر حسين : المكان في النحو العربي ، مجلة عيون المقالات ، ع (8) ،1987، ص .5 مقال على صفحة الأنترنت www.awu-dam.org

الفصل الثــاني
النــاص وبنيــة النـص

1 -الشاعر الناص

1-1 - ابن زيدون النّاصّ

1-2- ابن عمار النّاصّ

1-3- المعتمد النّاصّ

2- بنية النّـــصّ

2-1- ابن زيدون النّصّ

2-2- ابن عمار النّصّ

2-3- المعتمد النّصّ

تمهيـــــد:

إذا تأملنا حقيقة الدراسات الأدبية والنقدية منذ القديـــم، نجد أنّها – في واقع الأمر – لم تخرج عـــن فلك النص ومداره، ولا يُفهم من هذا أنّها لم تهتم بالأديب وســـيرته الحياتية والنفسية، إنّما كان اهتمامهـــا بالأديب من اهتمامها بنصه، فلولا وجود النص الإبداعي لما شغلنا أبو الطيّب المتنبي، وقد أوضح ذلك عبد الله الغذامي قائلا:« ولولا ذلك الشعر لما عرفنا رجلا اسمه أحمد بن الحسين يُكنى بأبي الطيّب المتنبي وفي عصره كان ملايين من البشر مثله لهم آباء سقاءون وجالسوا الملوك والولاة و لم نسأل عنهم لأنّ لا أدب لهم فالنصّ إذا هو الأصل وليس المؤلف»(59)

ولا يمكـــن إغفال الجملة الأخـــيرة في مقولة الغـــذامي، وإشـــارتها إلى كشـــف رولان بـــارت (Roland Barthes) "موت المؤلف"، وما أحدثته من تغيير جذري في منحى الدراسات الأدبية، لكن ليس ثمّة مجال –هنا- لمناقشة صحة هذه العقيدة أو بطلانها، وإنّما نُقْدِم على التعريف بالشعراء محـــل الدراســـة، لعـــدة مسوغات نجملها في:

أوّلا: نعتقد أنّ الأدب الأندلسي لا يزال بحاجة للتعريف، وإن حققـــت وســـائل الإعـــلام الجماهريـــة (التلفزيون) – في الآونة الأخيرة – تعريفا بالأندلس وأدبها سيما عن طريق المسلسلات التاريخية، فمن يسمع بابن عمار الأندلسي؟ إن لم يكن دارسا للأدب أو متخصصا في قسمه الأندلسي، وهذا مقارنة بأبي الطيّب المتنبي أو أبي العلاء المعري .

ثانيا: هذا الشعر- الذي نحن بصدد دراسته - له سياق تاريخي، نفترض أنّه يؤثر في الشعرية النصّية، وهو الأمر الذي دفعنا لاختيار ثلاثة شعراء رأينا أنّهم مثلوا أنماط الشعرية الأندلسية؛ ملك، و وزير، ورجـــل مـــن العامة ارتقى إلى الوزارة.

---

(59) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص.72

فكيف صورت لنا كتب التاريخ والأدب شخصيتهم ؟ وكيف رسمت معالم حياتهم ؟

1- الشـــاعـــر النـــاصّ

1-1 ابن زيدون النّاص:(394– هــ463 / 1003-1070م)

1-1-1 المولد والنسب:

« ولد ابن زيدون في رُصافة قرطبة (...) سنة 394 هــ »[60]، أما اسمه الكامل فهو، « أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب زيدون، وينتهي نسبه إلى بني مخزوم القرشيين »[61]، وذكـــر صاحب البغية أنّه « أبو الوليد بن زيدون وقيل لي أنّه يكنى أبا عبد الله »[62].

ما يمكن أن نقوله بالجملة؛ إن شاعرنا ابن زيدون ذو نســـب عريق ومـــن بيت شـــرف، ثـــم إنه أدرك – بزمنه هذا – أيام الدولة المروانية وشهد أفولها، ثم حضر عصر الطوائف بل كان أحد الفاعلين فيه.

1-1-2 النشأة والثقافة :

إذا كان ابن زيدون شخصية أندلسية، عاشت في القرن الخامس الهجري، فهذا يعني أنها متشربة لـــروح عصرها السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وحقَ أن تكـــون نموذجا لذلك العصـــر، أما أسرتـــه فقد كانت « ذات مكانة اجتماعية مرموقة، فأبوه من فقهاء قرطبة الكبار (وكان متفننًا في ضُروب العلم، جمَّ الروايـــة والمعرفة)، وكان أيضاً ثريًا له أملاك في (إلبيرة).وجَدُّ ابن زيدون لأمه كان أيضاً من العلماء الـــذين تولّـــوا منصب القضاء »[63].

---

(60) عمر فروخ ،تاريخ الأدب العربي ، الأدب في المغرب والأندلس إلى آخر عصر ملوك الطوائف، دار العلم للملايين (بـــيروت) ،ط1، 1981، ج4 ص.589.

(61) محمد رضوان الداية ، المختار من الشعر الأندلسي وفصول في شعر المغرب و صقلية وفي الموشحات والأزجال، مدخل إلى تاريخ الأدب العربي في الأندلس ، دار الفكر (دمشق) ، ط 3 ،1992، ص.75.

(62) أحمد بن أحمد بن عميرة الضبي ، بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس ، علمائها وأمرائها وشعرائها وذوي النباهة فيها ممن دخل فيها أو خـــرج عنها، مكتبة المثنى، مطبعة مجريط ، (بغداد)، د ط ، دت ،ص.68.

(63) محمد رضوان الداية ، المختار من الشعر الأندلسي ، ص.75.

اقترن اسم ابن زيدون بشيوخ لامعة في سماء الأندلس، وقد تتلمذ على أيديهم ويكفـــي أن نذكر علمـــين « الفقيه القاضي أبو العبّاس أحمد بن عبد الله بن ذَكْوَانَ (343-413) وأبو بكر مُسلُم بنُ أحمد القرطبي النحوي (ت 432 هـــ »[64] .

1-1- 3 ابن زيدون في البلاط الجهوري:

اتصل ابن زيدون بدولة بني جهور* في قرطبة، إذ « كان أبو الوليد ممن أنشأته دولة الجهاورة (...) وأبو الحزم بن جهور إذ ذاك رأس الجماعة وأصل تلك الإمرة المطاعة (...) وكان ابن زيدون متصلاً بابنه أبي الوليد أطول حقبة (...) إلى أن طُلب عند أبيه أبي الحزم »[65].

الأمر الذي يمكن أن نقرأه من هذا النص التاريخي؛ أن ابن زيدون اتصل بدايةً بابن حزم بن جهور في عام 422 هـــ ثم حدثت قطيعة وسُجن إثرها وبعد وفاة أبي الحزم اصطفاه مرة ثانية ابنه وقرّبه، إلى أن وقعت فتنة ابـــن ذكوان فغادر - من فوره – إلى القصر العبادي.

1- 1-4 ابن زيدون في البلاط العبادي :

« اتصل ابن زيدون بالمعتضد العبادي والد المعتمد سنة 441 هـــ فاحتفى بـــه واســـتوزره ثم سمـــاه ذا الوزارتين** فلبث في كنفه زهاء عشرين عاما »[66]، وهنا يحضرنا قول الأصفهاني؛ الذي ضرب صفحا عـــن

---

(64) عمر فروخ ،تاريخ الأدب العربي، ص .589- 590

* بني جهور : " يصطلح بعض المؤرخين على تسمية دولة بني جهور في قرطبة ب" الجمهورية" ،انطلاقاً من القرار الذي اتخذه مؤسس هذه "الدولة" أبو الحزم بن جهور ،بعد إلغائه المنصب الخلافي وجعل الأمر شورى بين أهل الرأي في قرطبة الذين مثّلوا برأيه "الجماعة" فيها "ينظر : إبراهيم بيضون ، الدولة العربية في الأندلس ،من الفتح حتى سقوط الخلافة ،دار النهضة العربية ، بيروت ،ط3 ،1986،ص.

(65) أبي الحسن علي بن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تح إحسان عباس ، قس1، دار الثقافة (بيروت) ،دط ، 1997 ، مج 1 ص .420-421

** و الوزارتين : "لقب أو عنوان ذو الوزارتين يُعطى أولا لمن يتولى خطتي السيف والقلم (...) ،وبما أنّ ابن زيدون كان – بجانب الكتابة لحـــاكم اشبيلية – متمتعا بهذه الصفة : صفة وزير ، فقد أطلق عليه المعتضد لقب ذو الوزارتين (...) ،وأوّل من أُطلق عليه لقب ذو الوزارتين في الأنـــدلس الوزير أبو عمر أحمـــد بن عبد الملك بن شُهَيد " ينظر : عبد الرحمن علي الحجي ، ابن زيدون السفـــير الوسيط ،ديـــوان المطبوعـــات الجامعيـــة (الجزائر) ،دط ،دت ،ص 115-117

(66) عبد الوهاب عزام ، المعتمد بن عبد الملك الجواد الشجاع الشاعر المرزأ ، دار المعارف ،(مصر)، د ط ، 1959ص .24

إقامة ابن زيدون في بلاط بن جهور وألحقه مباشرة بآل عباد قائلا: « هو أبو الوليد أحمد بن عبـــد الله بـــن زيدون القرطبي، وزير آل عباد، و المتقدم فيهم »[67]وربّما أمكننا إرجاع هذا النسب والإلحاق إلى أنه نبـــغ أكثر في رعاية بني عباد، فكان مقدّما لدى المعتضد والمعتمد معا.

غير أن المكائد والدسائس لم تنته وظلت تلاحق ابن زيدون، إذ صادف هناك كل من ابن عمار و محمد بن مرتين أحد قواد الجيش العبادي، إذ لم يهنأ بالهما حتى أوعزا إلى المعتمد بن عباد، فأرسله لإخماد فتنة قامت بين المسلمين واليهود، وأمام مرضه وكبره لم يستطع أن يعتذر عن هذه المَهمة، ولاقى في سبيلها حتفـــه وحُمـــل جثمانه إلى قرطبة عام 463 هـــ .

1-1-5 الآثـــار الأدبيـــة:

جمع ابن زيدون في إبداعه بين النظـــم والنثر، فخلَّف لنا ديوان شـــعري؛ هيمنت عـــــليه ثلاثـــــة أغـــراض أساسية (المدح، والغزل، و الاستعطاف) ،« نشره في القاهرة سنة 1932م الأستاذان كامل كيلاني وعبـــد الرحـــمان خليفة »[68]، ثم توالت بعد ذلك الطبعات وتعددت التحقيقات.

أما في الجانب النثري فقد ألّف لنا رسالتين؛ واحدة هزلية وأخرى جدّية، وردت الأولى على لســـان "ولاّدة " متهكمةً "بابن عبدوس"، حملت في طيّاتها أسماء أعلام رسخت في الذاكرة الإنسانية، ومنتخبات من الأشعار والأمثال « وقد شرحها ابن نباتة المتوفي سنة 768هـــــ/1366م وطبعـــــت في القاهـــــرة ســـنة 1278هـــ تحت عنـــوان "ســـرح العيـــون في شرح رسالة ابن زيدون"»[69]، أما الثانية فقـــد « شـــرحها الصفدي المتوفي سنة 764 هـــ ، في كتاب سمّـــاه " تمام المتـــون في شرح رسالة ابن زيدون "، ولها شرح ثانٍ طبعه مصطفى عنـــاني بالقاهرة سنة 1906 م في كتاب سمّاه " إظهار المكنون من الرسالة الجديّـــــة لابـــن

---

(67) جودت الركابي ، في الأدب الأندلسي ، دار المعارف (مصر) ،(ط3)، 1970، ص.188.

(68) المرجع نفسه، ص. 189

(69) المرجع نفسه ،ص .189.

زيدون "»[70]، وتندرج تحت غرض الاستعطاف؛ الموجه إلى أبي الحزم بن جهور، راجيا منه أن يُطلق سراحه ويفك حبسه.

2- ابن عمـــار النـــاص (422-479هـ/1031-1086 م)

1-2-1 المولد والنسب :

ولد ابن عمار في قرية "شَنَّبُوس"من أعمال شِلْب [71]؛ (وهي الآن من مدن البرتغال)[72] وذلك عـــام (422هـ/1031م) وهذا ابن بسام يذكر في ترجمته، ما نصّه : « كان غربيّ المطلع، شلبيّ المقطع، شَنّبُوســيّ المصيف والمربع، إلاّ أن شعره غرَّب وشرَّق »[73] وكنيته " أبو بكر "، أما أمـــه كانت تدعى "شميسة " « ولا ندري إن كانت كلمة (شمـــس) اسمـــاً لها أو لقباً أو استعارةً تصريحية لجمالها أو نحو ذلـــك »[74]، تـــذكر كتب تاريخ الأدب العربي أن ابن عمار ينتسب إلى قبيلة مهرة العربية من قضاعة، وهو من أسرة مغمورة ♦

1 -2-2 النشأة والثقافـــة:

لعل نص ابن بسام التاريخي، أقدر نص على تصوير نشأة ابن عمار لّما قال: « كان أبو بكر من نقائـــذ البوس، ونوافض الجَدِّ اليبيس، أحدَ من امترى أخلافَ الحرمان، وقاسى شدائد الزمان، و بات بـــين الدّكـــة والدكان، واستحلَس دهليزَ فلان وأبي فلان »[75]، إنّ هذه المقولة لا تدع مجالا للشرح والإفاضة سيمـــا فيما يتعلـــق بحياة ابن عمّار البائسة، إلاّ أنّ ذلك لم يمنعـــه من أن يتمتـــع بـــ « ذكـــاء مُفرط♦♦وطـــموح بعيد

---

[70] المرجع السابق ص. 189

[71] يُنظر: إبراهيم بن مراد، مختارات من الشعر المغربي والأندلسي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1، 1986 ، ص .64

[72] يُنظر : محمد رضوان الداية ،المختار من الشعر الأندلسي ،ص. 92

[73] ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، قس 2 ، مج 1، ص . 368- 369.

[74] عمر ربوح ، أبو بكر محمد بن عمار الأندلسي ، حياته و شعره ، رسالة ماجيستير ، جامعة باتنة 1996 ، ص. 58

♦ نجد صلاح خلاص يشكك في هذا النسب

[75] ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، قس 2، مج 1 ، ص .370

♦♦ نشير هنا إلى قصة لعبة الشطرنج ،التي مكنته من رد الأذفونش عن إشبيلية

وثقافة واسعة واختبار كثير، غير أنه كـــان قليل المبالاة بالعـــرف والمثل العليا عند السعي لتحقيق مآربـــه في الحياة »[76] ، وقد تلقى تعليمه على يد بدر بن حجاج يوسف بن عيسى الأعلم[77].

1-2 -3 ابن عمار في البلاط العبادي :

أ – مع المعتـــضـــد:

دخل ابن عمار قصر المعتضد في «غضون عام 445هـ (1053 م)، بعد الحرب الدامية الـــتي خاضـــها المعتضد ضد أمراء البربر »[78] على إثر ذلك مدحه بقصيدته الرائية ؛ والتي مطلعها:

أَدِرِ الزُّجَاجَةَ فَالنَّسِيمُ قَدْ انْبَرَى \ وَالنَّجْمُ قَدْ صَرَفَ العِنَانَ عَنِ السُّرَى[79]

غير أننا لا نستطيع أن نجزم؛ أن ابن عمار اتصل بالمعتضد في هذه السنة بالذات، لكن الشيء الذي يمكـــن أن يكون مؤكدا « أنه قد تمّ قبـــل سنة 450هـــ ، أي قبل أن يقتـــل المعتضد ابنه الأكـــبر وولي عهده اسماعيل بن عباد »[80] وعلى كل حال فقد حاز لديه القبول، فكتبه في ديوان الشعراء، وأنعم عليه بالمال واللباس .

ولما تمكن المعتضد من مدينة شلب، خرج ابن عمار مع المعتمد بن عباد ، وهناك توطدت صداقتهما، غير أن مجونه وغلبته على المعتمد، كان السبب في نفيه و سخط المعتضد عليه.

ب- مع المعتـــمـــد :

بعذ وفاة المعتضد، واعتلاء ابنه المعتمد عرش إشبيلية، أرجع ابن عمار من المنفى بل قرّبه منـــه ثمّ جعلـــه حاكما على شلب، ليُعيده مرة أخرى من شلب فيجعله وزيرا لمملكته.

---

(76) عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، ص . 640

(77) ثروت أباظة ، ابن عمار ، سلسلة اقرأ 143، دار المعارف المصرية ، (د ط)، (دت) ، ص. 7

(78) صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي ، دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية ، مطبعة الهدى ، (بغداد)، 1957،ص.29

(79) المصدر نفسه، ص.189

(80) عمر ربوح ، أبو بكر محمد بن عمار الأندلسي حياته وشعره ، رسالة ماجيستير ، ص. 74

ولما« كان حب الرياسة في رأسه يدور »[81]، على حد تعبير ابن بسام، فإنّه حمل على مرسية بغزوتين؛ فشلت الأولى وانتهت بحبسه مع ابن المعتمد المدعو"الرشيد" وتكللت الثانية بالنجاح، بفضل مساعدة القائد ابن رشيق، ثمّ انفرد بحكمها متناسيا ولي نعمته المعتمد بن عباد، إلى أن سرقها منه ابن رشيق؛حسب نعت أذفونش، وذلك بعد أن حاز ثقته.

وبهذه الخيبة التي مُني بها ابن عمار لم يكن أمامه إلى أن يتجه صوب سرقسطة حيث « المؤتمن بن هود الذي يكاد يكون الوحيد من بين الأمراء الأندلسيين المسلمين الذي لا تزال علاقاته طيبة بابن عمار، فاستقبله استقبالا حسناً وخصص له مترلاً يسكنه هو وأهله ومنحه رزقاً يُساعده على العيش .»[82]

وإذا كان ابن عمار سياسياً فذاً فإنه لا يفتأ يحيك المكائد ويعقد المؤامرات، وعن طريق هذه الخدع استرجع حصناً،كان قد تمرد على المؤتمن، إلاّ أنه فشل في إخضاع قلعة شقورة بالأسلوب ذاته، فقُبض عليه «في ربيع الأوّل من عام 477هـ(1084م) ، ولهذا التاريخ أهمية خاصة إذ أنه يحدد نهاية النشاط السياسي لابن عمار، ولكنه في الوقت نفسه يشير إلى ابتداء فترة أدبية خصبة رغم قصرها »[83]

انتهى المطاف بابن عمار في سجن المبارك، ذلك أن المعتمد كان قد اشترى قلعة شقورة ومعها وزيره السابق، فدخل ابن عمار إشبيلية على بغل يرسف في قيوده وبين عدلي تبن. وكان مصرعه، كما روى ابن بسام بفأس إذ «(...) اتقد المعتمد، وقام من فوره كما كان، وأخذ طبرزيناً،(...)ودخل إليه ففزع (...)فضربه به ثمّ أمر بأن يتمّ عليه، وأُخرجَ ووُري في قيوده، خباب القصر المبارك»[84] .

---

[81] ابن بسام ، الذخيرة ، قس2،مج1،ص 405.
[82] صلاح خالص ، محمد بن عمار الأندلسي ، ص.145.
[3] المرجع نفسه ،ص.148.
[84] ابن بسام ، الذخيرة ، قس 2،مج1، ص.430.

وقد وصف هنري بيرس هذا العمل بالوحشي[85]، فالمعتمد لا يختلف عن أبيه، الذي زرع حديقة من رؤوس البربر، لكن إذا أردنا الإنصاف فإن بيرس قد جانب الصواب و لم يقرأ القصة كاملة كما وردت في الـــذخيرة؛ ذلك أن المعتمد أراد أن يعفو عليه لكن ابن عمار تسرع وأذاع هذا الخبر، و لم يلبث أن وصل آذان المعتمـــد فاستشاط غضبا –كما ذكرنا آنفا – ووقع ما وقع .ثمّ إنه أجله الذي استوفاه .

1 – 2 –4 الآثـــار الأدبيـــة:

ترك لنا ابن عمار ديوانا شعريا-كان متداولا منذ زمـــن- وقد جمعه أبو طاهر التميمـــي في عصـــر متقدم[86]، إلاّ أنه ضـــاع وتمزقت وُريقاته؛ بفعل عوامـــل الزمن وعوامل طبيعية؛ من رطـــوبة وحشـــرات. فأعاد جمعه وترتيبه صلاح خالص؛ معتمدا في ذلك التسلسل الزمني، مقدّما له بدراسة تاريخية، مستعينا في ذلك بمجموعة من المصادر؛ ساعدته على التصحيح والمراجعة، غير أن الديوان ينطوي على بعض الأغلاط؛ نبّه إليها عُمر ربوح؛ سيما ما يتعلق بالخطإ في البحور الشعرية أو ما يكتنف بعض الأبيات من نقص[87]، تأكدنا منها بعد مقارنتها مع ما ورد في الذخيرة .

هنا تجدر الإشارة إلى أن ابن عمار قام بإحراق قسم كبير من شعره[88]؛ ولعل ذلـــك راجـــع إلى أن أشعاره في ذلك الوقت؛ كانت تذكره بفقره وحاجته التي دفعته إلى مدح كل من توسم فيه، أنه يمكن أن يمنحه ما يقيم به أوده .

---

(85) ينظر:

Henri Pérès, la poésie Andalouse en Arabe classique , Au XI siècle ses aspect généraux,ses principaux thèmes et sa valeurs documentaire,librairie d'Amérique et d'orient (Adrien – masonneuve) , paris 6, ème edi ,1953,p.441

(86) صلاح خالص ، محمد بن عمار الأندلسي ،ص.176.

(87) عمر ربوح ،أبو بكر بن عمار ،حياته وشعره ، رسالة ماجيستير ،ص .192.

(88) صلاح خالص ،محمد بن عمار الأندلسي ،ص.28- 170

يضم الديوان بين طيـــاته قصائدَ مدح لأسرة العبـــادية،كذا مراســـلات إخـــوانية في مناســـبات شـــتى، وغزل رقيق بغلمان أو وصف قصير لبعض ما يعن له في مجالس اللّهو والخمر، أيضا لا ننسى قســـم خـــاص بقصائده في السجن؛ وما تحمله من فنون الاستعطاف.

1-3- المعتمد بن عباد النـــاص:(432 - 488هـ /1040-1095)

1-3- 1 المولد والنسب :

ذكر صاحب البغية في ترجمة المعتمد ما نصه:هو« محمد بن عباد بن محمد بن عباد أبو القاسم الملقـــب بالمعتمد على الله ويُلقب أبوه بالمعتضد، حذا حذو أبيه وجده و لم يخل قاصد من نيله ورفده،كانت أيامه بواسم وثغوره قواسم برع في الشعر والأدب»[89]

إذن فهو ملك ابن ملك ،ينتهي نسبه إلى ماء السماء[90]، الذين قدموا من الشام وابتدأ ذكرهم من لخم «فانحاز منهم إلى غربها أخوان اسماهما نعيم وعطّاف فترل أحدهما بقرية يَوْمين تناسل ولده بها مدة من الزمان ثمّ انتقل بعضهم إلى مدينة حمص وهي إشبيلية »[91]ومن ألقابه المعتمد على الله ،الظافر المؤيد، وقد «ولد في ربيع الأوّل من سنة 432[92]هـــ(كانون الأوّل 1040م) في مدينة باجـــة قرب إشبيلية»[93]

1-3- 2 النشأة والثقـــافـــة:

« نشأ في الحلية والزينة والترف والتربية، وكانت فيه فطنة وذكاء، ولهذا شبّ منعما، وتفتحت ملكتـــه الشعرية، ولاّه أبوه حكم مدينة شلب،(...) نزل قصر الإمارة المسمى الشراجيب، وتعرف عليه ابـــن عمـــار

---

(89) أحمد بن يحي بن أحمد بن عميرة الضبي ،بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس ، ص.108.

(90) نحن أبناء بني ماء السماء .:.نحـــونا تطمـــع ألـــحاظ الـــحدق (ديوان المعتمـــد بن عباد ،تح رضا الحبيب السويسي ، الدار التونسية 1975، ص.147)

(91) ابن عذارى ، البيان المغرب ، ص. 193

(92) أُختلف في سنة ولادته فقد رأى رضا الحبيب السويسي أنه ولد سنة 431 هـــ(يُنظر : ديوان المعتمد بن عباد) .

(93) عمر فروخ ،تاريخ الأدب العربي ،ص. 713

الشلبي،(...) فأغواه وأغراه بالخمر والمجون والسماع، وترامت إلى أبيه أنباء لهوه، فاستدعاه إلى إشبيلية»[94].

نعتقد أن هذا النص المقتطع لا يحتاج إلى مزيد شرح أو تفسير، وفي كلمة المعتمد ابن ملك، حظـــي بـــالجو الملكي، الذي صقل الاستعداد الفطري.

إذن ، قد « تضافرت على إخراج شخصية المعتمد مجموعة من العوامل الإيجابية والسلبية؛ مـــن ســـلالة نبيلة، وأم شاعرة، وطبيعة ساحرة، وزمان قاهر، و والد ساحق، وصديق متلون مغامر، وهي عوامل كفيلـــة بإخراج شخصية متناقضة، تعيش تجاذبا وجدانيا عنيفا »[95]

لعلها جملة الظروف التي أمكن الدارسون تقريرها، والتي أخرجت شخصية المعتمد، لكننا نعتقد أنّه مـــن الإجحاف الحكم على هذه شخصية بالتناقض، ذلك أننا لسنا داخل أطر المنطق، ولكن تحت ظروف ومعطيات معينة.

1-3-3 المعتمد قبل الأســـر:

بلغة مسجوعة صور العمـــاد الأصفهاني حـــال المعتمد قبل أسره قائلا:« و لم تزل أيامه صافية المشارع من الكدر، ضافية المدارع بالظفر، محمية من الغَير، واضحة الحجول والغرر، إلى أن دهي من يوســـف ابـــن تاشفين بداهية خلعته عن سلطانه، وأزعجته عن أوطانـــه، فعاد من كان يمدحه راثيا له ناعيا، ومـــن كـــان يرجوه منتجعا عليه باكيا »[96]. لا يعدو الأصـــفهاني –في هـــذا النص- أن يكـــون شاهدا على حقـــائق تاريخية؛ يعرفها من يلمّ بسيرة المعتمد، غير أن اللافت للأمر الحب الصادق والوفاء الذي حازه المعتمد بعد تولي السلطان عنه.

---

[94] عيسى خليل محسن ، أمراء الشعر الأندلسي ، دار جرير (عمان) ، ط1 ،2007 ، ص.213.

[95] محمد خيط ، المعتمد بن عباد –دراسة نفسية- ،رسالة ماجيستير ، جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة ، 2004-2005 ، ص.55.

[96] العماد الأصفهاني ، خريدة القصر وجريدة العصر ، ص.25.

1-3- 4 المعتمد في الأســـر:

« بقي البطل ابن عباد في أغمات أربع سنوات حتى أنقذته المنية من هذه البلية. وقد ضيق عليه وأثقلت القيود على رجليه حين ثار ابنه عبد الجبار في أندلس »[97]، حتى نكون موضوعين، فإننا نبتعد عن النعـــوت التي ألحقت بشخصية، فلا نصفه بالبطل ولا ننعته بالمتخاذل الذي ضيع الأندلس فلا نحكم لا له ولا عليـــه إذ لسنا مؤرخين، فحسبنا القول أن الرجل أحاطت به ظروف، وخلّف لنا إبداعا شـــعريا، سنشـــتغل ببحـــث شعريته.

1-3- 5 الآثـــار الأدبيـــة:

«للمعتمد شعر مفرّق في مصـــادر كثيرة مغـــربية ومشرقيّة، وقد طُبِعَ مجموع شعره في ذيل ديوان ابن زيدون (طبعه كامل كيلاني –عبد الرحمن خليفة) القاهرة ، الطبعة الأولى 1351هـــ -1932، وطُبع (ديوان المعتمد بن عبّاد) وهو مجمـــوع شعره، منفـــردا بتحقيق د. أحمد بدوي و حامـــد عبد المجيـــد في القـــاهرة 1951 »[98]

ونستخدم – في هذه الدراسة – طبعة مزيدة ومنقحة حسب تصريح رضا الحبيب السويسي في مقدمـــة الديوان الذي قام بجمعه وتحقيقه، منطلقا في ذلك من عمل الباحث بدوي. والمتصفح لهذا الديوان يجد ه مقسما إلى جزئين ؛ الأول ووسمه المحقق بـــ "شعر الإمارة فالملك " إلى 484/ 1091 حيث شمل هو الآخـــر عـــدة محطات عنونها المحقق كالتـــالي: (الغزل، والخمريات، وشعر المناسبات –رغبات يدلي بها إلى أبيه -، شـــكر ومديـــح إلى أبيـــه، شعر المناســـبات – اعتذارات إلى أبيه -، الشـــعر الشخصـــي – الفخـــر-، الرثـــاء، الاجازات، والمطارحات، و المطيرات، والشعر الرسمي، و الرسائل، وأخيرا أغراض مختلفة) أما الجزء الثـــاني فعنونه بـــ" شعر الملك الأسير" 484-1091/488-1095 هذا القسم الذي سيحوز عنايتنا- إن شاء الله -

---

[97] عبد الوهاب عزام ، المعتمد بن عباد ، ص.59.

[98] محمد رضوان الداية ، المختار من الشعر الأندلسي ، ص.103.

2 - بنـــيـــة النـــص:

يقوم هذا الفصل في أساسه على ملاحظاتنا الاستنتاجية، وذلك بغية استكمال مفهوم الشـــعرية كمـــا طرحه صاحبا القاموس الموسوعي، ونحن هنا نتابع ما قاله محمد مفتاح:«إنّ الفرض الاستكشافي – في حالـــة صحته – يجمع بين الاستقراء والاستنتاج »[99]، لكن هذا التعميم يجب أن يقابل بحذر شديد، ذلك أنّ« لكلّ خطاب خصوصياته التي تتأبى على الضبط طبقا لقانونها الداخلي الخاص بها »[100] ، وفي ضوء هذا التصـــور، فعصر الطوائف كفترة زمنية تتسم بالاستقلالية ومن خلال القصائد المقدّمة كنماذج، نحاول وضع بنية الـــنص السجني التي تحتكم إلى قوانينها الداخلية.

وإذا سلمنا أنّ النص السجني هو نص هامشي، لا مركزي سيما في ظل قهر السلطة، فإنّ هذا الإبـــداع النصي بقي مبعدا ومستبعدا من جميع الأطراف؛ ســـيان في ذلك السلطة أو النقد الأدبي الذي يســـير تحـــت ظلها، ويعكس بشكل أو آخر أذواقها و يُقولب آراءها.

لذا فإننا سنجد النقد، قد اهتم بقصيدة المديح، مرسيا بنيتها، ويحضرنا – في ذلك – قول ابن قتيبة :« إنّمـــا ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا (...) ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظـــاعنين (...) ثمّ وصل ذلك بالنسيب (...) ليميل نحوه القلوب (...)، فإذا علم أنّه استوثق من الإصغاء (...) عقب بإيجـــاب الحقوق، فرحل في شعره (...) فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء (...) بدأ في المديح»[101]

يعرض نص ابن قتيبة المستشهد به أقسام قصيدة المديح العربية، ثمّ يعلل بنيتها، حيث ينطلق من المقدّمة الطللية، فبنية النسيب ومنه يتخلص إلى المديح الذي هو الباعث الأوّل على القول وقبل ذلك على الشـــاعر – كمـــا

---

[99] محمد مفتاح ،دينامية النص ، ص. 28

[100] يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة ،تر ،محمد فتوح أحمد ،دار المعارف (القاهرة) ،1995، ص.24

[101] ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ،تح أحمد محمد شاكر دارالحديث (القاهرة) ، دط ،2003 ، ص.75-76-77

يذهب ابن قتيبة – أن يصف رحلته الشاقة على راحلته ومعاناة الطريق ومشقة السفر لأجل الوقوف بباب هذا الممدوح ، هذا الأخير الذي لا يملك إلاّ أن يكافئه.

نعتقد أن نصّ ابن قتيبة أوّل نصّ نقدي تحدث عن بنية القصيدة العربية، ومن خلفية هذا النص وفي ضوء إشاريته نحاول توضيح بنية النص السجني، وقبل ذلك دعنا نرى ناقدا آخر.

سنقتطف طرفا ممّا ورد في عيار الشعر بباب " مفتتح الشعر (مطلعه)" حيث يقول ابن طباطبا :«وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات،كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الألاف، و نعي الشباب، وذم الزمان، لاسيّما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في الرثاء، و وصف الخطوب الحادثة، فإنّ الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطيّر منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر، إنّما يخاطب نفسه دون الممدوح »[102]

لا مراء في أنّ نصّ ابن طباطبا يتحدث هو الآخر عن قصيدة المديح ويناقش بنيتها الجمالية، و ما يلاحظ على نصّه؛ أنّه يخالف ابن قتيبة ويعطي تعليلا آخر ويقترح بديلا جديدا، ولعلّه في هذا متأثر بالمولدين من الشعراء الذين لا يهمنا مناقشة فلسفتهم الجمالية.

فإلى أي مدى تحاكي البنية السجنية بنية القصيدة العربية ؟ هل نستطيع الحديث عن علاقة انفصال أم اتصال مع النموذج المُحاكى ؟

وانطلاقا من الأقسام الافتراضية السابقة ومن النماذج الشعرية المعطاة، نحاول التعرف على بنية النص السجني عند شعرائنا .

[102] محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ،عيار الشعر ، تح محمد زغلول سلام ،منشأة المعارف (الاسكندرية) ط3، دت ، ص. 162

ولعلّ من الأهمية بماكان التأكيد على أنّ «كلّ تأليف هو تجربة مارسها المؤلـف، في مكـان وزمـان معينين، وإنّ هذه التجربة قد ملكت حسّه وحملته على القول، وكلّما زادت هذه التجربة مأساة وألما كلّما رأينا هذا التأليف قادرا على استثارة مشاعرنا ومشاعر الآخرين »[(103)]

وذلك مصداقا لقولهم لا يقال الشعر إلاّ لأربع،في غضب أو رغب،طرب أو شرب[(104)] ، ذلك عن دواعـي القول التي يوفر السجن بظروفه اثنين منها، حالة الغضب المستعر في داخل الشاعر السجين، ورغبته في الخلاص من هذا المكان البغيض .

2-1 ابن زيدون النصّ

إن المتصفح لديوان ابن زيدون يعثر على خمس قصائدَ قالها في السجن، بالإضافة إلى مخمسة ونتفـة[**]، قدّم لها "كرم البستاني".بما يُعرف حديثا بالعتبة النصية[*] التي تبين مناسبة هذه القصيدة أو تلك،وهدا مانتبينه:

1. قال وهو في السجن يذكر قرطبة وأيام صباه فيها:

تَنَشّقَ مِنْ عَرْفِ الصَّبَا [*1]،مَا تَنَشّقَا \ وَعَاوَدَهُ ذِكْرُ الصِّبَا فَتَشَوّقَا[(105)]

2. قال هذه الأبيات بعد فراره من السجن وإقامته بقرطبة متواريا، وهو يُخاطب بهـا ولادة ويستشـفع الأديب أبا بكر إلى أبي الحزم بن جهور و يتظلم من حساده وأعدائه.

---

(103) محد عويّد محمد سَاير الطربولي ، المكان في الشعر الأندلسي،من عصر المرابطين،حتى نهاية الحكم العربي ،مكتبة الثقافة الدينية (القاهرة)، (ط 1)، 2005، ص .107.

(104) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص. 79

** "النتفة :تطلق على البيتين فقط (أمّا) القطعة فتطلق على الأبيات من ثلاثة إلى سبعة" يُنظر : يوسف بَكّار ، في العَرُوض والقافية ، دار المناهل (لبنان) ، (ط2)، 1990، ص .23.

* العتبة النصية : مصطلح حداثي أطلقه جيرار جنيت وعنون به كتابه ''Seuils'' 1987، وتعد من أهم المفاهيم التي يشتغل عليها المناص/ النص الموازي "paratexte "، تعمل العتبة هنا كمنطقة عبور تستوقفنا محددة لنا السياق التاريخي و التداولي للنص .يُنظر : محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) ، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) ، ط1، 2008 ، ص. 133
لما يقول :« تتمثل أهمية العتبات في التعرف على الأجواء المحيطة بالنص ، ومقاصد الشاعر ، وموجهات تلقي نصوصه »

*1 الصّبا : ريح معروفة تُقابل الدَّبُور ، ريحٌ وَ مَهَبُّهَا الُمسْتَوِى أن تَهُبَّ من موضع مطلع الشمس .

(105)ا بن زيدون ، الديوان ، تح ، كرم البستاني ، دار صادر (بيروت)، دط، 1964،ص.37

شَحَطنا*[1]وَما بالدّار نأيٌ وَلا شَحْطُ \ وَشَطّ *[2] مَنْ نَهوَى المَزَار وَما شطّوا(106)

3. نظـــم ابن زيدون هذه القصيدة في السجن، وكان قد مضـــى عليه، وهو فيه، خمسمائة، يـــوم وهـــو يمدح فيها الوزير ابن جهور ويشكو إليه سوء حاله.

الهَوَى في طُلُوعِ تِلْكَ النّجُومِ \ وَالْمُنَى في هُبُوبِ ذاكَ النّسيمِ(107)

4. بعث بهذه القصيدة من سجنه إلى أبي الحزم بن جهور يمدحه بها.

ما جالَ بعدكِ لحظي في سَنا القَمَرِ، \ إلاّ ذَكَرْتُكِ ذِكْرَ العَينِ بالأثَرِ(108)

5. يشكو ويمدح ابن جهور.

ألَمْ يأنِ أنْ يَبكي الغَمامُ على مثْلي، \ وَيَطْلُبَ ثأرِي البرْقُ مُنصَلتَ *4النصْلِ(109)

6. بعث ابن زيدون بهذه القصيدة من سجنه يُخاطب الوزير أبا حفص بن برد

مَا عَلَى ظَنِّي بَاسُ \ يَجْرَحُ الدَّهْرُ وَيَاسُـــو(110)

ولما كان «كلّ شيئ قابل لأن ينظر إليه بوصفه علامة ،(...)وطول النص أو قصره، كلّ هذا يمكن أن ينظـــر إليه بوصفه علامة »(111) ،فإن إبداع ابن زيدون في السجن،كـــان يتراوح في عدد أبياتـــه مابين أربعـــين و

---

*2 شحطنا : الشَّحْطُ و الشَّحَطُ : البُعْدُ ، وقيل : البُعْدُ في كل الحالات

*1 شطّ : وشَطّ في سلعته وأَشَطّ : جاوز القدر وتباعد عن الحق (...) وأَشَطّ بمعنى أبعد (...) باعد .

(106) ابن زيدون ، الديوان ،ص.84

(107) المصدر نفسه ،ص.123

(108) المصدر ، نفسه ،ص.159

* 2 النَّصْلُ ، نَصْلُ و نَصْلُ السيف والسِّكّين والرمح (...) النَّصلُ كل حديدة من حدائد السِّهام (...) و نصّلت السهم تنصيلا أي نزعت نصله .

(109) ابن زيدون ،الديوان ،ص.159

(110) المصدر نفسه ،ص . 87

(111) منذر عياشي ، العلاماتية وعلم النص ،الدار البيضاء (المغرب) ،ط1، 2004،ص . 45

خمسين بيتا في القصيدة، وهذا النفس الطويل لافت للنظر إذا قارناه بإبداعه الذي يتسم بالمقطوعات في سائر الأغراض، عدا حالات خاصة كما هو الحال في نونيته*.

ولا يفوتنا أن نذكر أن «شعر السجون والمعتقلات يُفترض فيه أن يكون مقطوعات لأنه عبارة عن خواطر تلمّ بالسجين فيصوغها في أبيات موجزة، معبرة واضحة الغرض »[112].

وعليه فهذا الطول هو علامة دالة تستوقفنا فيما يلي من بحثنا، بما أن شاعرنا كسر القاعدة وانحرف عن النمط .

وقبل ذلك يمكن أن نعلل لوجود المقطوعة السجنية بثلاثة احتمالات؛ إما أن المسؤولية تعود إلى عمل المختارين والمنتخبين للأشعار أمثال ابن بسام في ذخيرته أو المقرّي في نفحه وغيرهما، أو أن السبب ذاتي بنائي يعود إلى أن القصيدة لما تخلو من بنية المديح ومتعلقاتها فهي بالضرورة تقصر إلى مستوى المقطوعة، ولنا أن نتبنى أن السبب في ذلك نابع من صاحبها المسجون الذي يصور انفعالاته وخواطره بشكل مقتضب "مقطوعة" وبالتالي كما افترضنا، فلا يبدع الشاعر دائما في شكل مقطوعة ومثال ذلك شاعرنا ابن زيدون ، الذي أبدع في القصائد بل والمطولة منها .

وإذا أمكننا «تجميع شتى الاختيارات والانحرافات المبثوثة داخل النص /(النصوص) ،وتصنيف ما تشابه منها والمقابلة بين ما تضاد »[113] فإننا نصل إلى أن هناك أربعة محاورَ رئيسية تشكل إبداع ابن زيدون

* " نونية ابن زيدون : أشهر قصيدة للشاعر الأندلسي ابن زيدون ، نظمها من قلبٍ مُفْعَم بحب ولاّدة بنت المستكفي ، وأرسلها إليها .ومطلعها :
أضحى التَّنائي بديلا من تدانينا ∴ وناب عن طيب لُقيانا تجافينا "
ينظر : محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ج2 ، ص.870.

(112) محمد زغينة ، شعر السجون والمعتقلات في الجزائر 1954-1962 ،رسالة ماجستير ،جامعة باتنة ،1990، ص.239.

(113) فوزي عيسى ،تحليل النص الشعري ، دار المعارف الجامعية ، (دط)،2002 ،ص 18.

السجني (الوشاة- ابن جهور –ولادة- الشفيع)، وتقترح هذه الدراسة قراءتها على أساس العوامل* المسماة في نظرية أ.ج. غريماس• (A .J Greimas)بالمساعد والمعارض .

وإن جاز لنا التسليم بأطروحة محمد مفتاح القائلة :« إنّ كلّ نص شعري هو حكاية أي "رسالة تحكي صيرورة ذات " » (114)، أمكننا استنادا إلى هذين الفرضين- العامل والحكاية- قراءة نص ابن زيدون على ضوئهما. وقبل ذلك، يتوجب علينا عرض التصور الغريماسي لمفهوم العامل .

إنّ غريماس قد أصلّ لمفهوم العامل من خلال كتابه" الدلالة البنيوية" (semantique structurale) حيث تتبع جذوره انطلاقا من المفهوم الذي تُتيحه اللّغة للعامل فتحدث المقابلة بين (الفاعل / الموضوع) (sujet/ objet) ثمّ التسمية في الطرح اللساني مرسل /مرسل إليه (destinateur /destinataire) ،ليصل إلى مفهوم العامل في الخرافة الشعبية الروسية (conte populaire russe)كما شرحه ف.بروب v.Propp ، مرورا بمفهوم العوامل في المسرح سيما عند سوريو E. souriau (115).

---

* « L'Actant est une unité construite ,et non donné de la grammaire narrative (…) Il ne se confond pas avec un personnage : plusieurs personnages peuvent n'être q'un seul actant ;et l'actant peut être une entité abstraite ,et non anthropomorphe » voir :
Anne Maurel , La critique, Hachette,paris,1994,p.81

«العامل وحدة تُبنى ولا تعطى –في النحو السردي- يجب ألاّ يخلط بين مفهوم الشخصية و العامل ،فشخصيات عديدة يمكن أن تكون عاملا واحدا ، والعامل يمكن أن يكون وحدة مجردة أو لا تمت بأي صلة للشكل الإنساني »

• أ.ج. غريماس .A.J.Greimas « ولد أ لجيرداس غريماس في 9 مارس في تولة بروسيا من والدين ليتوانيين .تابع ، بعد حصوله على شهادة البكالوريا (1934) ، دراساته في العلوم القانونية بكوناس (ليتوانيا) (...) 1972محاولات في السيميائية الشعرية ، 1973الدلالية البنيوية ،1976 موبسان .سيميائية النص: تمارين تطبيقية) يُنظر : رشيد بن مالك ، البنية السردية في النظرية السيميائية ، دار الحكمة ،المكتبة الوطنية الجزائرية ، (دط) ،2001،ص.57-78-80-86

(114) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص.149

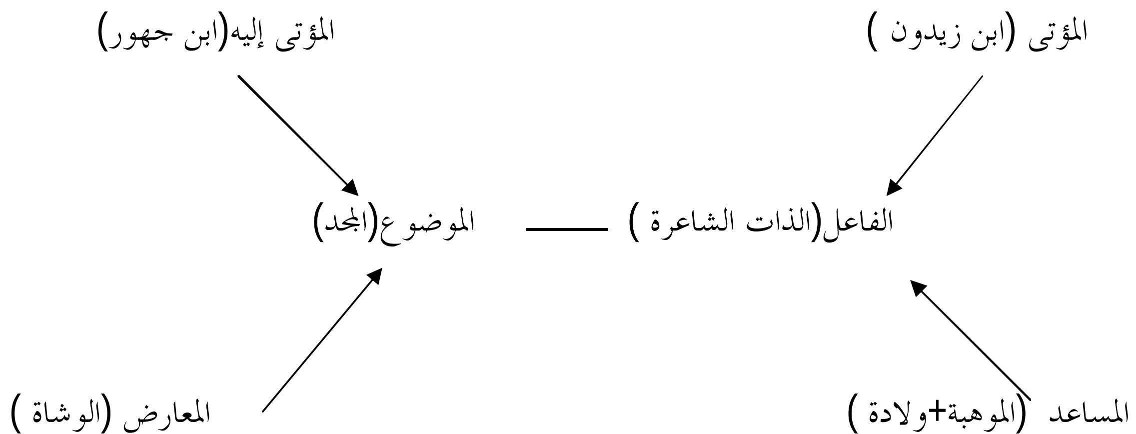
(115) voir : Algirdas Julien Greimas sémantique structurale , Recherche de Méthode ,Presses Universitaires de France ,3e édition, 2002 ,p172-173-174-175

إذا، من كلّ هذه الأعمال تبلور مفهوم العامل عند غريماس وهاهو يُصرح قائلا: «أخـــذنا مصـــطلح المضاد (opposant)من سوريو (souriau) و فضلنا عليه مصطلح المعارض (Adjuvant) والـــذي أُدخل من طرف(Guy Michand) غاي ميشو »[116]

وعليه فـــ« هذا العامل الفاعل يصادف في طريقه أثناء كده لانجاز ما أمر به إما (...) العامل المساعد الـــذي يقدم مساعدته ، لانجاز البرنامج السردي للعامل- الفاعل (...) ،(و) العامل المعارض ما يمنع مـــن تحقيـــق البرنامج السردي »[117]

من النص السابق يتضح أنّ نصنا الشعري يمكـــن أن يُقـــام على ستة عناصـــر ؛(الفاعل) الـــذات الشاعرة ، الموضوع (تحقيق المجد "الوزارتين") ، الظهير أو المساعد(الموهبة الشعرية+ولادة ، المعـــارض (الوشاة) ، المؤتى (ابن زيدون) ، المؤتى إليه (ابن جهور) . وتجسد الخطاطة التالية النموذج العـــاملي الأوّل ، والذي سيتحول إلى نموذج عاملي ثاني:

النموذج العاملي[118] الأوّل :

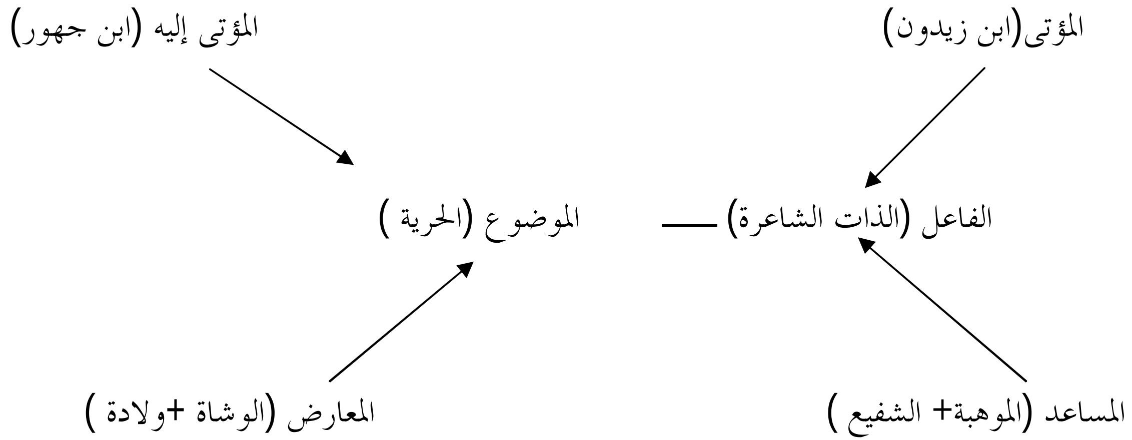


(116) Id p, 179

(117) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،ص 153.

(118) محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السّرديّ ،نظرية قْريَماسْ (GREIMAS)، الدار العربية للكتاب ،(دب) ،(دط) ، 1993،ص38.

النموذج العاملي الثاني :



من خلال المقارنة بين الخطاطتين ، تأكد أنّ هناك تبادل مواقع على مستوى الفواعل؛سيما في انتقال ولادة إلى العامل المعارض وسدّ مسدها " الشفيع" ثمّ تغير الموضوع من السعي إلى تحقيق المجد والظفر بالوزارتين السياسية والشعرية إلى الاكتفاء بالحصول على الحرية إذ«أن هناك دورية في التقمص ،فقد يصير الآمر مأمورا وقد يصير العائق مساعدا »[119] وهذا ما سنوضحه من خلال استنطاق النص الشعري .

2 – 1-1 الوشــــــــاة:

مر بنا أن ذا الوزارتين « أحمد بن زيدون قد سخط عليه أبو الحزم بن جهور صاحب قرطبة ،فأودعـــه السجن فمكث فيه زمنا»[120]وكان ذلك بسبب مكائد الوشاة التي أحكموا نسجها وتلفيقها، فما كان مـــن ابن حزم إلى أن يُصغي إليهم، ويسوق لنا-في ذلك - شوقي ضيف السبب التاريخي المباشر قائلا: « لم يلبـــث ابن عبدوس وبعض خصومه ،أن نسبوا إليه أنّه يشترك في مؤامرة على السلطان وتصادف أن اُتهمّ بالاســـتيلاء على عقار لبعض مواليه بعد وفاته، فوضعت في يديه الأغلال ، وقُدّم إلى المحاكمة وكان القاضي الذي تـــولى

---

(119) محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، ط2، 1990، ص 146.
(120) يوسف الطويل ،مدخل إلى الأدب الأندلسي ، دار الفكر اللبناني (لبنان) ، ط1999،1،ص146.

محاكمته هو أبو محمـــد عبد الله بن أحمـــد المعروف بابن المكوي(..) وكانت بينه وبين الشـــاعر موجـــدة*[1] قديمة »[(121)] ، وها هو ابن زيدون يحكي لنا رواية أخرى في قصة العداء المستشري بينهم :

عَدَا سَمْعَهُ عَنِي وَأَصْغَى إِلَى عِدًى \ لَهُمْ فِي أَدِيمي*[2] كُلَّمَا اسْتَمْكَنُوا عَطُّ*[3]

بَلَغْــتُ المَدَى، إِذْ قَصَـــرُوا، فَقُلُوبُهُمْ \ مَــكَامِنُ أَضْغَانٍ أَسَاوِدُهَا رُقْطُ

يُـــوَلُونَنِي عَـــرْضَ الْكَرَاهَةِ وَالْــقِلَى \ *[4] وَمَا دَهْرُهُمْ إِلاَّ النَّفَاسَةُ وَ*[5]الْغَمْطُ [(122)]

من القرينة اللغوية " بلغت المدى ،إذ قصروا " يمكننا أن نتصور سبب العداء كما يرويه ابـــن زيـــدون، إذ المترلة السياسية والمكانة الشعرية التي أحرزها ابن زيدون هي سبب نقمة هؤلاء الأعداء على شـــــاعرنا وفي موضع آخر يقول :

ولو أنني أستطيع ، كي أرضي العدا ∴ شريت ببعض الحلم حظاّ من الجهل[(123)]

والبيت الشـــعري المستشهد به حسب -دائما- الذات الشعرية يؤكـــد ما يتصف به أعدائه من الجهل في مقابل حلمه « ولا يتعلق الأمـــر فقط بجعلنا نعتقد فيما يقـــوله ، وإنّـــما يقول مـــا قاله دون أن يقـــوله

(Il ne s’agit pas seulement de faire croire , il s’agit de dire sans avoir dit)[(124)]

---

*[1] موجدة : موجدة ووجدانا : غضب .وفي حديث الإيمان :إنّي سائلك فلا تجد عليّ أي لا تغضب من سؤالي .

[(121)] شوقي ضيف ،ابن زيدون ، سلسلة نوابغ الفكر العربي ، دار المعارف المصرية ، ط7، دت ، ص. 23

*[2] أديمي : الأَدِيمُ : الجلد ما كان ، وقيل : الأحمر : وقيل هو المدبوغ (...) و أَدِيمُ كل شيء : ظاهر جلده ، ,أَدَمَةُ الأرض : وجهها .

*[3] عط: العَطُّ : شقُّ الثوب وغيره عَرضا أو طولاً من غير بَيْنُونة ، عَطَّ ثوبه يَعُطُّه عَطًا فهو مَعْطُوطٌ و عَطِيطٌ ، وأعْتَطَّه وعَطَّطه إذا شقه (...) العَطَوطِّ : الطويل (...) العُطُطُ : المَلاحِف المقَطَّعة .

*[4] القلى: القَلا والقِلا و القَلاَء المَقْلية ،والقِلى : البغض (...) قَلَيْتُه قِلى و قَلاء و مَقْلِيةً : أَبْغَضْته و كَرِهْتُه غاية الكراهة فتركته .

*[5] الغمط: و غَمَطُ الناس غَمْطاً : احْتَقَرَهم و اسْتَصْغَرَهم ، وغَمْطُ الحق جَحده (...) والإِغْمَاط : الدَّوام واللُّزوم .

[(122)] ابن زيدون، الديوان ، ص. 87

[(123)] المصدر نفسه ،ص. 160.

[(124)] Oswald ducrot, Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique , 3ème edi , Hermann (paris) , p.15

ولما كان من « أوائل منجزات الفحول هو إسكات الخصوم ، وهذه هي المهمة الفعلية لوظيفة الشعر منذ النشأة وحتى اليوم ، والخصوم (...) هم خصوم القبيلة في البدء ثمّ صاروا خصوم الشاعر ذاته ومنافسيه، وذلك بعد أن تحول الشاعر من شاعر القبيلة إلى الفحل ذي الصوت المفرد » [125]

ومرة أخرى نجده يوقظ ابن حزم بفعل الأمر "اشحذ" ملتمسا نظرة منصفة، تنم عن رأي حصيف

فاشحذ ، بحسن الرأي ، عزمي يُرع \ مني العدا ، أليس شاكي السلاح[126]

وفي قصيدة أخرى ،نراه يتكلم بصيغة المفرد ،ولعله عرف غريمه قائلا :

لا يهنئ الشامت المرتاح خاطره \ أني معنى الأماني ضائع الخطر[127]

وبذات أداة النهي « يتجلد أمام الشامتين (...) ، حتى لا يُتمّ عليهم فرحتهم بسجنه ، ويلجـأ إلى الافتخـار بنفسه كثيرا في نوع من التخفيف من مصابه »[128]،فهو القائل :

ولا يُغبط الأعداء ، كوني في السجن \ فإني رأيت الشمس تحصن بالدّجن

وما كنت إلاّ الصارم العضب في الجفن \ أو الليث في غاب أو الصقرفي وكن

أو العلق يُخفى في الصوار ويُخبأ [129]

من خلال النماذج المستشهد بها ، نلاحظ أنّ ابن زيدون ، جعل كلمة الأعداء ، مرة مقصورة وأخرى ممدودة عدى /عدا كاسرا بنيتها المرفولوجية، لعلّه بذلك يكسر من غلواء خصومه وينكلّ بهم كما فعل بالكلمة، غير أنّه لّما تأكد من عبثية الفعل ترك الكلمة سالمة، مبتعدا عما تجيزه اللغة الشعرية من قصر الممدود ومد المقصور .

---

[125] عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ،قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي، (لبنان) ، (ط2)، 2001،ص.205

[126] ابن زيدون ، الديوان ،ص. 146

[127] المصدر نفسه ،ص. 148

[128] رشا عبد الله الخطيب ، تجربة السجن، ص.120

[129] ابن زيدون ، الديوان ، ص. 43

2 -1-2 أبو الحزم بن جهور*:

تحدد الشعرية العربية قيّما جسمانية وأخرى نفسية وعقلية للمدوح وقد أبرزها قدامة بن جعفر معددا إياها في شكل قاعدة وعرف جمالي لا يجوز الخروج عنه ومن تعمد ذلك فيعتبر مخطئا ، ولنستمع إليه في لهجة صارمة معيارية - قلّما تتيح مجالا للحرية- يقول : « إنه لما كان فضائل الناس من حيث هم ناس ،لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان ،على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك، إنما هي العقل والشجاعة والعفة والعدل ،كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً ،والمادح بغيرها مخطئا ؛ثمّ قد يجوز مع ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها بالبعض والإغراق فيه دون البعض »(130)

و الثابت تاريخيا أنّ « مدائحه لأبي الحزم إنّما تبدأ مع سجنه، فإذا عرفنا أن القاضي الذي سجنه، وهو ابن المكوي ، تولى القضاء سنة 430 للهجرة، كان معنى ذلك أن مدائحه في أبي الحزم لا تسبق هذا التاريخ »(131)

فإلى أي مدى التزم شاعرنا بالمعايير الجمالية التي قدّمها قدامة في ثقافة المديح العربية ؟

ولنستمع إلى شاعرنا، يُعدد لنا مزاياه :

وزير سلم ،كفاه يُمن طائره ؛ \ شؤم الحروب و رأي محصد المرر

أغنت قريحته مغنى تجاربه؛ \ ونابت اللمحة العجلى عن الفكر

كم اشترى ،بكرى عينيه ،من سهر ؛ \ هدوء عين الهدى في ذلك السهر

في حضرة غاب صرف الدهر خشيته \ عنها ، ونام القط فيها ، فلم يثر

---

* أبو الحزم بن جهور: " ينتمي أبو الحزم إلى أسرة من أعرق الأسر الأندلسية ؛فجدّه يوسف بن أبي عبدة الفارسي ؛أحد موالي عبد الملك بن مروان وأحد مؤيدي وأنصار عبد الرحمن الداخل ،ثمّ تولى الحجابة لعبد الرحمن والقيادة لابنه هشام وظلت الأسرة على تفوقها ونفوذها فتولى عدد من أفرادها المناصب الرفيعة في عهد حكام بني أمية ،واستمر حكم أبو الحزم وحكومته الفريدة زهاء 12 عام إلى أن توفي في 435هـ " ينظر: WWW .Wikipedia .org

(130) قدامة بن جعفر،نقد الشعر، (دط) ،(دت) ،ص. 20

(131) شوقي ضيف ،ابن زيدون ، ص.31

ممتع بالربيع الطـــلق نازلهـــا ، \ يُلهيه عن طيب آصـــال ندى بكـــر

ما إن يزال يبث النبت في جلد \ مذ ساسها ، ويفيض الماء من الحجر(132)

إذا حاولنا بحث العلامات التي يمكن أن تستوقفنا في هذا المقطع المشكلة لصورة المديح فسنجد أنّه (وزير سلم ، أنّه لا يملك تجارب ، أنه صاحب لمحات عاجلة ، أنه نائم ، أنه مستمتع بالربيع ، أنّه في لهو)

إنّ المتأمل لهذه المقوّمات ، بعيدا عن الصورة الإسقاطية التي اعتدنا مباشرة إلصاقها بأي مقطع مدحي دون أن يكون لنا الحق في الافتراض أننا لسنا أمام مدح حتى وإن اتخذ هذه الصورة .

يدعم اعتقادنا - هذا – الدوال اللغوية ، لما قال وزير سلم ، والعـــرب- مما علق في ذاكرتنا من قصائد المديح - تمدح بالحرب وصرع الأبطال ونزالهم لا بالسلم ، وربّ معترض يعتقد أنها صورة مستحدثة ومبدعة، فإننا سننعش ذاكرته بالعودة إلى زهير بن سُلمى لما أشاد بفعل ممدوحيه، لكن هذا بعد الحرب الدامية ، ومن يسالم ليس بالضرورة هو الحكيم ، وهذا ما شاع في عهد الطوائف من مهادنة العدو وتقديم الجزى كما أشرنا سابقا.

أما قوله / نابت " اللمحة العجلى " عن الفكر / فهي بنية عميقة ظهرت إلى السطح في نشوة الشعر لم يستطع أن يكبتها ، فبرر لها في صدر البيت ، تعليل يناقض ذاته ، غير سليم . إذ كيف يستقيم قوله : لا يملك تجربة إنه يملك عقلا ثمّ يستدرك نافيا هذا العقل، قائلا لديه فقط لمحة لا فكرا يعكس عقلا .

وفي قصيدة أخرى :

بوّأ[1]* الله جهورا شرف السؤدد \ في السرو[2]* ،واللباب الصميم

واحد ،سلّم الجميع له الأمر \ فكان الخصوص وفق العموم

قلد الغمر ذا التجارب فيه \ واكتفى جاهل بعلم العليم

---

(132) ابن زيدون ،الديوان ،ص.149.

*1 بوأ : يقال بَوَّأْتُه مترلاً أي جعلته ذا مترل ، وفي الحديث : « مَنْ كَذَبَ عليَّ مُتَعَمِّدًا ، فَلْيَتَبَوَّأْ مَقْعَدَه مِن النَّارِ»

*2 السرو : الشجر العظيم ، واحد سروة

خطر يقتضي الكمال بنوعي \ خلق بارع ،وخلق وسيم(133)

إنّ المتأمل لهذا المقطع الشعري؛ يدرك أن ابن زيدون لا يمدح ابن جهور كما ذكـــر أغلـــب الدارســـين ،ولازلنا نسير في ركابهم إلى يومنا هذا وحتى لا نطلق أحكاما جزافية لا أساس لها من الصدق نحاول أن نقـــرأ هذا المقطع بصورة الذم لا المدح، ونستند في ذلك إلى الدوال اللغوية والقرائن النصية.

بدأ ابن زيدون نصه بأن جعل ابن جهور مفعولا به، تلقى فقط المكانة والسيادة من ذات الله المتعالية، و لم يفعل شيئا لينال ذلك، ولكنه الحظ والفضل الذي حباه به الله ،لينتقل إلى البيت الثاني ،واصفا إياه بأنّه فرد واحـــد، ولو ورد هذا البيت في سياق الموروث العربي المشرقي، لأوحى بالحكم المطلق القائم على الاستحقاق، ذلك أنّ الحكم هناك متوارث، ولكي يختم ابن زيدون مقطع المدح المزعوم ، سخر من "ابن جهور" البشري واصفا إياه بأنّه لا مزيد لمستزيد ،فهو كامل ،جمع الخُلق والخَلق .

نجده في إحدى غرره يشيد بشجاعته المنقطعة النظير قائلا:

همام عريق في الكرام ،وقلّما \ ترى الفرع إلا مستمدا من الأصل

نهوض بأعباء المروءة والتّقى ؛ \ سحوب لأذيال السيادة والفضل

إذا أشكل الخطب الملمّ ،فإنّه ، \ وآراءه ، كالخط يُوضح بالشكل

وذو تدرإ للعزم ، تحت أناته ، \ كمون الرّدى في فترة الأعين النُّجل

يرف ،على التّأميل ، لألاء بشره ، \ كما رفّ لألاء الحُسام على الصّقل(134)

من خلال النموذج المقدّم نلاحظ أنّ ابن زيدون « يرسم صورة لشخصية مثالية تتمثل فيها كلّ القيم الخلقيـــة التي يقدّرها المجتمع ، ثمّ يحاول ربطها بطبيعة الحال بشخصية ممدوحه »(135) ، وفق هذا التصور ، فهذا النص

(133) ابن زيدون ، الديوان ،ص. 124

(134) المصدر السابق ،ص.160

(135) أشرف محمود نجا ، قصيدة المديح في الأندلس ، قضاياها الموضوعية والفنية- عصر الطوائف- ، دار الوفاء ، (ط1)، 2003 ، ص. 95

المقدّم لا ينطبق على شخصية بعينها ، بل يجسد القيّم التي آمن بها المجتمع العربي، في القديم ، وشكلت ضـــميره الجمعي عبر ترسبات السنين ؛فرضتها البيئة القاسية وتركيبة مجتمعهم القبلي ، فالكرم والشجاعة والحلم والأناة من القيم العرفية التي تساعد العربي على استمرار الحياة .

إن في المقطع السابق ، نكون أمام تقليد جمالي ، وهذا لا يتنافى مع قولنا ابن زيدون لا يمدح ابن جهور .

محاسن ، ما للحسن في البدر علّة \ سوى أنها باتت تمل فيستملي

تُغصّ ثنائي ، مثلما غصّ ،جاهدا \ سوار الفتاة الرّاد بالمعصم الخدل [*1]

وتغنى عن المدح ، اكتفاءً بسروها ، \ غنى المقلة الكحلاء عن زينة الكحل(136)

و في هذا المقطع لا ندري ، سبب ربط ابن زيدون بين مدحه وأدوات زينة الفتاة (السوار ، الكحل)، أيعود إلى أنّ مدح ابن زيدون ضعيف فهو حلي زائد يمكن الاستغناء عنه، أم أنّ ابن جهور بأفعاله الشنيعة وسمعتـــه السيئة،لا يغيّر المدح من جوهرها ولا يحسّنه ، ذلك أنّ المدح في العصور الماضية ؛كان بمثابة وســـيلة إعلاميـــة دعائية، تروج لشخص معيّن ومصالح خاصة ومتبادلة.

«فالشاعر المشهور ابن زيدون الذي ألقاه ابن جهور في السجن على خلفية مؤامرة سياسية، لا نجـــد في أشعاره ذلك التذلل والخضوع الذي وجدناه عند بعض الشعراء ،بل هو في استعطافه يُخاطب ابن جهور مخاطبة الند للند ويوازي نفسه به ولا يتذلل إليه .»(137) لعلّ أهم ملاحظة يمكن أن نبديها حول بنية المديح عند ابـــن زيدون أنّها شهدت تحولا جذريا واضحا ذلك أنّ« ثقافة المديح التي تقوم أوّل ما تقوم على الكذب، مع قبول الأطراف كلها من ممدوح ومادح ومن الوسط الثقافي المزامن واللاحق لها، كلّهم قبلوا ويقبلون لعبة التكاذب والمنافقة ودخلوا مشاركين في هذه اللعبة واستمتعوا بها حتى صارت ديدنا ثقافيا واجتماعيا مطلوبا ومنتظـــرا

[*1] الخدل: العظيم الممتلئ ، الخدلة ممتلئة الساقين والذراعين

(136) ابن زيدون ، الديوان ، ص. 161

(137) رشا عبد الله الخطيب ،تجربة السجن في الشعر الأندلسي ،ص.77

»[138] هذا في المديح الذي تفرد له قصائد وتصاغ خصيصا له ، لكن نحن هنا في وضع آخر، يعمل المديح في قصيدة السجن كمخلص من الأسر لا ممجدا لشخص الممدوح بغية التكسب.

وما يؤكد هذا الطرح القائم على ثقافة النفاق والتكاذب قول ابن زيدون في نهاية المطاف و بعد يأسه التـــام من نيل صكوك العفو والغفران قائلا :

قل للوزير، وقد قطعت بمدحه ∴ زمني ،فكان السّجن منه ثوابي:

لا تخش في حقيّ بما أمضيته ∴ من ذاك فيّ ، ولا توقّ عتابي

لم تخطأ في أمري الصّواب موفقا ؛ ∴ هذا جزاء الشّاعر الكذّاب[139]

يأتي هذا النص كآخر ما يمكن ،أن نعرضه في محـــاولة تقديم قراءة أخرى ،ووضع فرض آخر قابـــل لتصـــور مختلف ، يؤكد أنّ ابن زيدون لا يمدح ابن جهور وإن صادف وأن وجدنا مقاطع مدحيـــة، فهـــي ليســـت بالضرورة موجهة لابن جهور ،بل إن شئنا القول ذم في ثوب مدح ،بكلمة أخرى هو غير الحقيقة ، أي الكذب كما صرّح الشاعر .

---

(138) عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ،قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،ص.94

(139) ابن زيدون ، الديوان ، ص. 255

2-1-3 ولادة :

لقد عقد إحسان عباس فصلا في إحدى دراساته ، محاولا فك لغز ولادة بنت المستكفي ، متتبعا صورها في المصادر التاريخية والأدبية سيما في الديوان ، ليجيب بما يقطع دابر الشك قائلا: « ليس لدينا إلاّ رواية واحدة يُستدلّ منها –على وجه اليقين – أنّ ولادة " شخصية تاريخية ، وتلك هي ما نقله الوزير أبو عبد الله جفر♦ بن مكي بن أبي طالب القيسي »[140].

هذا عن ولادة الشخصية التاريخية ، يبقى هنا أن نتتبع ولادة الشخصية النصية ؛ والتي لعبت دور العامل المساعد لتنتقل للعب على طرف الحبل الآخر ؛ أي العامل المعارض وهدا -طبعا- حسب حكاية الذات الشاعرة لابن زيدون .

« ولاشك أنّ تردد الشاعر على ندوة ولادة وتشبيبه بهذه الأميرة الأموية ، كان السبب الأوّل في زجه في غيابة السجن لأنّ الحاكم لم يكن ينظر إلى الندوة بعين الرضا ،وخاصة أن ولادة الأميرة في البيت الأموي الذي أطاح به ابن جهور»[141] لكن الثابت تاريخيا أن قطيعة وجفوة حدثت بين العاشقين♦♦ ، مما زاد من تباريح الآلام

• ولادة بنت المستكفي هي : "ولاّدة بنت المستكفي بالله محمد بن عبد الرحمن بن عبيد الله بن الناصر لدين الله ،وكانت واحدة زمانها،حسنة المحاضرة ، ، كتبت بالذهب على الطراز الأيمن:أنا والله أصلح للمعالي ∴ وأمشي مشيتي وأتيه تيها " يُنظر : المقري، النفح ، ج5،ص.133

♦ هكذا كتب الاسم ولعلّ فيه خطأ

(140) إحسان عباس ، الأدب الأندلسي ، المطبعة السريعة (ليبيا) ،دت ،دط، ص. 192

(141) سعد بوفلاقة ، ولادة بنت المستكفي الأميرة الشاعرة وأثرها في شعر ابن زيدون (وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية (الجزائر) ،2007،ص.85

♦♦ عدد بوفلاقة أسباب الجفاء بين ولادة وابن زيدون نجملها في:

-غيرة ولادة من جاريتها عتبة لما استحسن ابن زيدون غناءها وطلب إعادة سماع النغم دون الاستأذان أو الرجوع إلى ولادة .

-انضمام ابن زيدون لحركة الجهاورة ترك في نفسها أثرا ، سيما هي الأميرة الأموية .

-إثارة ابن زيدون لملاحظات نقدية تعيب شعرها .

-تشهير ابن زيدون بها من خلال رسالته الهزلية التي وضعها على لسانها ساخرا من ابن عبدوس =

=- سعاية الوشاة في إذكاء حفيظتها ، اعتداء ابن زيدون عليها بالضرب في احدى فورات غضبه .يُنظر: سعد بوفلاقة ، ولادة بنت المستكفي الأميرة الشاعرة وأثرها في شعر ابن زيدون ،ص. 46-47-48-49 .

التي يكابدها في السجن، لهذا فولادة مسؤولة بشكل أو بآخر عن معاناة شاعرنا ؛ سواء بصدها أو بخلقهـــا خصوم تنافسوا في حبها كابن عبدوس ، أبو عبد الله بن قلاس ، والأصبحي

يستهل ابن زيدون بعض قصائده السجنية بمقدمة غزلية ،لكن لا يمكن أن نعتبرها فقط تقليد شعري من جملـــة الأعراف الشعرية المتبعة ،فشاعرنا عاشق مسجون يقول :

شحطنا وما بالدار نأي ولا شحط \ وشط بمن هوى المزار وما شطوا

أ أحـــبابَنا ألوت بحادث عهدنا \ حوادث ، لا عقد عليها ولا شرط

لعمركم إن الزمان ، الذي قضى \ بشت جميع الشمل منا ، لمشتط(142)

من خلال هذا النص يتضح موقف الهجران من ولادة ، لكن شاعرنا أضفى على هذا الموقف ضبابية ، بعد أن نسب الفعل إلى الزمن مشكلا صورة المجاز .

ليواصل فيتحدث عما يعانيه العشاق من سهر ومعاناة

وأما االكرى مذ لم أزركم ، فهاجر، \ زيارتـــه غـــب ، وإلمامـــه فرط

وما الشوق مقتول الجوانح بالصدى \ إلى نطفة زرقاء ، أضمرها وقط[*1]

بأبرح من شوقي إليكم ،ودون ما \ أدير المنى عنه القتادة و الخرط[*2] (143)

أما في المقطع النصي الموالي فنراه ، يجدد العهود والمواثيق ، إذ لولا هذه القطيعة لما تحدث عن زمن انقضـــى يأمل في رجوعه ولا يلبث يذكر محبوبته ولادة:

---

(142) ابن زيدون، الديوان ، ص .84

[*1] وقط : حفرة في غلظ أوجبل يجتمع فيها ماء السماء

[*2] خرط: اللبن تصيب الضرع عين أو داء (...) ، فيخرج اللبن معقدا ،كقطع الأوتار .

(143) ابن زيدون ،الديوان ، ص. 84

ماجال بعدك لحظي في سنا القمر ، \ إلاّ ذكرتك ذكر العين بالأثر

ولا استطلت ذماء[*1] الليل من أسف \ إلاّ على ليلة سرت مع القصـــر

ناهـــيك من سهر برح ، تألفـــه \ شوق إلى ما انقضى من ذلك السمر

فليت ذاك سواد الجون متصـــل ، \ لـــو استعار سواد القلـــب والبصر

أما الضـــّنى[*2]، فجنتـــه لحظة عنن ، \ كأنها والردى جـــاء على قدر(144)

انطلاقا من النص ، ومن دواله المبينة والتي لا تحتاج إلى استنطاق ندرك أن شاعرنا يتكلم عـــن ولادة لا عن نفسه وليس كما يؤول حبيب مونسي لما يقول :«وإنّي أزعم أن كثيرا مما يحسب على الغزل أنه منه ،لا بد من مراجعته ليحتل مكانة جديدة في أغراض الشعر بين الشكوى والبكاء والحرمان .أما إطلاق اصـــطلاح "الغزل" على كل شعر ذكر المرأة ،فذلك إجحاف في حق الشعر قبل أن يكون إجحافا في حق الشعراء .وهل نعدّ قصيدة "ابن زيدون " في "ولادة بنت المستكفي " غزلا ،و صاحبها يبعث بها من ظلمة الســـجن ، وقـــد زالت عنه الوزارة ،وتولى عنه السلـــطان ؟ ألا تكون القصيـــدة رثاء للذات وقـــد أفـــل نجمهـــا ،و خبـــا توهجها ؟ »(145)، نردّ على سؤاله بسؤال نقول : فكيف يتذكر ذاته وهي بين جنبيه لما يقول ماجـــال (...) إلاّ ذكرت .

في الأخير، لا يسعنا إلاّ أن نجيب مونسي بالقول: نعم ، هي مقدّمة غزلية، في ضوء القرائن النصية ولا يمنع هذا أن تحمل فكرة مونسي جانبا من الحقيقة وأعني رثاء الشاعر لنفسه .

[*1] ذماء: بقية الروح في المذبوح ،وقيل قوّة القلب

[*2] الضنى: المرض الشديد

(144) ابن زيدون ، الديوان ، ص.147

(145) حبيب مونسي ، فلسفة المكـــان في الشعر العـــربي ،قراءة موضوعاتية جمالية ، -دراســـة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2001، ص. 24

2-1-4 الشفـــيـــع:

لعلّ من أهم الأسماء التي وضع فيها ثقته ابن زيدون الأديب أبا بكر وهاهو يخاطبه قائلا:

عليك أبا بكـــر بكـــرت بهــــــمة ، \ لهـــا الخطر العالي ، وإن نالهـــا حـــط

أبي ، بعدما هيل[1*] التراب على أبي \ و رهطي فذا ، حين لم يبق لي رهط [2*]

لك النعمة الخضراء ، تندى ظلالها \ عليّ ، ولا جحد لدي ولا غمط[(146)]

لقد حصر ابن زيدون أمله في أبي بكر من خلال قصره الاعتماد عليه دون سواه ، وقد شقق من اسمه معـــنى التبكير والتعويل فهو قوي على ذلك ،كما تشي بدلالة الاستعجال أي الغدو باكرا ومن فوره ، ليردف البيت الثاني مباشرة دون رابطة لغوية واضحة كحرف العطف أو ما شابهه ، حيث يستدعي والده نادبا إياه مكـــان هذا الأب الذي حثا عليه التراب ، بل يجعله كلّ رهطه لمّا يقول "لم يبق لي رهط " وهو يقـــر مـــرة ثانيـــة بأستاذية شيخه بنفس الأسلوب أي أسلوب القصر بالجار والمجرور " لك "

ثمّ يردف مؤكدا قيمة أبا بكر في الإبداع قائلا:

ولولاك لم تثقب زناد[*1] قريحتي ، \ فينتهب[*2] الظلماء من نارها سقط[*3]

ولا ألفت أيدي الربيع بدائعي ، \ فمن خاطري نثر ومن زهـــره لقط[(147)]

[1*] هيل : : هِلْتُ الدقيق في الجراب صببته من غير كَيْل ، وكل شيء أرسلته إرسالا من رمل أو تراب أو طعام أو نحوه قلت هِلته أهيله هيلا فانهال أي جرى وانصب .

[2*] رهط: رهط : هم عشيرة الرجل وأهله ،وقيل الرهط من الرجال ،مادون عشرة .

(146) ابن زيدون ، الديوان ، ص.85-86

[*1] زناد : الزَّند والزَّنْدة : خشبتان يستقدح بهما ، فالسفلى زندة والأعلى زند ، (...) ، الزند العود الأعلى الذي يقتدح به النار ، والجمع أزند وأزناد وزنود وزناد جمع الجمع .

[*2] ينتهب نهب النَّهب ينهبه نهبا وانتهبه : أخذه .

[*3] سقط : سَقط الزند : ما وقع من النار حين يقدح ، باللغات الثلاث أيضا (...) سَقط النار سِقطها سُقطها،ما سقط بين الزندين قبل استحكام الوَرْي .

(147) ابن زيدون ، الديوان ، ص. 86

ليواصل حكاية هذه التلمذة ، فابن زيدون حظي بتشجيع أستاذه ، باكتشاف الموهبـــة الشـــعرية ثمّ صـــقلها بالتدريب الذي كان للطبيعة الأندلسية نصيب في شحذه .

أيضا، من الشخصيات التي يعتقد ابن زيدون في فاعليتها ،وقدرتها على أن تسعى إلى فكاك أســـره الأديـــب حفص بن برد :

يا أبا حفص وما سا ∴ واك في فهم إياس

وكذا الدّهر إذا ما ∴ عزّ ناس ذلّ ناس

لا يكن عهدك وردا ∴ إنّ عهدي لك آس(148)

فـــ « عندما تمـــر الأيام عليه وهو في السجن فإنّه يرسل نفثاتـــه الحارة إلى صديقه أبي حفص بن برد الأصغر مؤمنا بالقدر الذي لابد أن يصيبه مهما احترز ، ومعترفا بتداول الدهر في رفع بعض الناس وإنـــزال الآخـــر »(149) ، وحاجة التحدث مع الآخر وافتراض وجوده من الضروريات الـــتي تســـتوجبها الطبيعـــة النفســـية والإنسانية ، والتي تساعد السجين على تحمل الوضع الاعتزالي الذي تفرضه السلطة، وتمارسه بقهرها .

(148) المصدر نفسه ،ص 87.

(149) محمد شهاب العاني ،الشعر السياسي الأندلسي في عصر الطوائف ،دار دجلة (عمان) ، (ط1) ، 2008 ،ص96.

2 - 2 ابن عمـــار النـــص:

2-2-1 المرســـل إليــه:

قد لا نجانب الصواب إن توسلنا ببعض مفاهيم تداولية*الخطاب، كي نقرأ بنية نص ابن عمار ، وعليه ستحدد بنيته انطلاقا من الشخص "المرسل إليه".

لما كان « المرسل يبحث عن أفضل طريقة لينتج خطابا يؤثر به في المرسل إليه »[150]فإنّ شاعرنا قد اســتنفذ كلّ الطرق للوصول إلى المعتمد بن عباد ، حيث توسل له بأولاده ، كما لم ينس معارفه وأصـــدقاءه ،ثمّ لمـــا أحس لينه خاطبه مباشرة ، وإن دلّ هذا على شيء فإنّـــه يدل على حنكة شاعرنا في امتصــاص غــــضب المعتمد « فالتلفظ المتعدد لخــطاب واحـــد مثلا ، يجسد (الأنـــا) المتلفظة في تباينها الواقعي والاجتماعي مع المرسل إليه» [151] ، إذ هدف شاعرنا/ المرسل واحد يتمثل في نيل عفو المعتمد بن عباد ، كما أنّ خطابــه لا يخرج عن مضمون الشفاعة ،هذا وإن تعدد المرسل إليهم واختلفت الاستراتيجية المتبعة بـــاختلاف مقامــاتهم الاجتماعية .

أ - أولاد المعـــتمـــد :

قد كان لابن عمار علاقات مع أولاد المعتمد ، بحكم وزارته وصداقته المقربة لوالدهم ، و جمعته معهم علاقات شخصية ، فعرف طباعهم ، سبر أغوار نفوسهم ،ولّما ألمّت به المحنة ، نراه يخاطبهم واحدا واحدا «كتب إلى الراضي بن المعتمد» :

* التداولية : " العلم الذي يدرس تأثير المقام في معنى الأقوال (...) وتتخذ موضوعا للبحث القول منزلا في المقام المعيّن "
ينظر : آن روبول ،جاك موشلار ،التداولية اليوم علم جديد في التواصل ، تر سيف الدين دغفوس ، محمد الشيباني ، المنظمة العربية للترجمة (لبنان) (ط1) ،2003، ص.264.

(150) استراتيجية الخطاب ، ص. 24

(151) المرجع نفسه ، ص. 38

قالوا أتى الراضي فقلت لعلها ∴ خلعت عليه من صفات أبيه[152]

نلاحظ في هذا البيت كيف قرن ابن عمار الشفيع (الراضي) ، بأبيه المستشفع ، وكيف جعل خصاله امتــدادا لخصال أبيه ؛بدلالة "من" التبعيضية ، حيث وصفه صاحب النفح بأنّه : «كان ينظم من بديع القــول»[153] سيما في الاعتذار لأبيه ، لهذا فهو أقدر على تفهم حال شاعرنا .

«وكتب من سجنه بإشبيلية إلى الرشيد بن المعتمد يطلب شفاعته لدى أبيه» قائلا:

قل لبرق الغمام ظاهر بريدي ∴ قاصدا بالسلام قصر الرشيد[154]

المؤرخون يذكرون العلاقة التي جمعت بين الرشيد وابن عمار حيث أنّه « اضطر في إحدى مغامراته أن يــرهن الرشيد بن المعتمد عند أمير برشلونة المسيحي الملقب رأس الأسطب على أن يُعينه هذا الأمير على أخذ مرسية من يد ابن طاهر »[155] ، هذه الحادثة تجعل ابن عمار يتلطف في كلامه ويعرف كيف يخاطبه ثمّ أنّ الرشــيد كثير التطيّر ،سريع انقباض النفس .

« وكتب من سجنه في إشبيلية إلى المأمون بن المعتمد يطلب شفاعته لدى أبيه» :

هلا سألت شفاعة المأمون ∴ أو قلت ما في نفسه يكفيني[156]

ففضل ابن عمار المأمون على بقية إخوته ،بدليل المحبة القلبية (ما في نفس المأمون) كاف لأن يحركه للعمل على إنقاذه .

---

[152] محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ، ص. 308

[153] المقري، النفح ،ج 5،ص.174

[154] ابن عمار ، الديوان ، ص. 309

[155] عبد الوهاب عزّام ،المعتمد بن عباد ، ص.92

[156] ابن عمار ،الديوان ، ص. 313

ب - مــعـــارف الشاعر:

«وقال في سجنه في شقورة مخاطبا الوزير أبا جعفر بن جرح »

كأني أراك أبا جعفر ∴ تقول وتبسم نحوي مشيرا [157]

«وكتب في مدة اعتقاله عند صاحب شقورة إلى أبي الفضل بن حسداي »

أدرك أخاك ولو بقافية ∴ كالطل يوقظ نائم الزهر[158]

«وكتب إلى صاحب المرية في مدة اعتقاله في شقورة »

أصبحت في السوق ينادى على ∴ رأسي بأنواع من المال[159]

ج - المعتمـــد بن عــبـــاد:

« وكتب إلى المعتمد من سجنه يستعطفه ويقال إنّها آخر قصيدة أرسلها إليه»

سجاياك إن عافيت أندى وأسمح ∴ وعذرك إن عاقبت أجلى وأوضح[160]

«وكتب إلى المعنمد في مدة اعتقاله بشقورة»

نفسي تحن إلى فداء ∴ تفديك نفسي من شراء [161]

وسيتبع ذلك تنويعا في استراتجية الخطاب* الذي يختلف باختلاف المرسل إليه اجتماعيا .

---

[157] المصدر نفسه ، ص. 301

[158] المصدر السابق ، ص. 302

[159] المصدر السابق ، ص. 305

[160] المصدر السابق ، ص. 319

[161] المصدر السابق ، ص. 306

* "وعليه ، فيمكن تعريف استراتيجية الخطاب ، بأنّها : عبارة عن المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه ،من أجل تنفيذ إرادته ، والتعبير عن مقاصده ، والتي تؤدي لتحقيق أهدافه " (عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية ،دار الكتاب الجديد المتحدة (لبنان)، ط1، 2004، ص.62

2-2-2 استراتيجية الخطاب:

أ - عناصر الخطـــاب الثـــابتـــة:

1- بنـــيـــة المديـــح:

إذا كان قدامة بن جعفر ومن بعده ابن رشيق[162] متابعا ، قد وضع أربعَ فضـــائلَ ؛يُمــــدح بهـــا :" الشجاعة، العفة العقل ، والعدل "،وما بقي متفرع عنها ،لاحق بها .

فإنّ ابن عمار لم يبتعد عن هذه القيّم ،وإن جعلها غير واضحة المعالم ،فهاهو يمدح الرشيد قائلا:

أنت بدر النجوم تحت سنى الشمـــ ∴ س أبيكم على سماء السعود

أنت ريحانة العــلى لبني عبــــــ ∴ باد السادة الكرام الصيد

أنت إمّا اعـــترضتم درة التا ∴ ج فرند الحسام وسطى الفريد

وإذا ما مدحـــتم نكتة الخطـــ ∴ بة قصد الحديث بيت القصيد

وإذا ما ركبتم الخيل صدر ال ∴ جيش عين اللواء قلب الحديد

أنت فيهم إن يعتمـــوا ليلة القـــد ∴ ر وإذ يصـــبحون يوم العـــيد [163]

فقد نسج ابن عمار مدحه بمساعدة ضمير الخطاب المنفصل "أنت" الذي تكرر أربع مرات ، و البيت الواحـــد تتوزعه ثلاثة تشبيهات بليغة ؛ قائمة على التدرج في الدلالة ، فنفس الرشيد متطلعة ،تبحث عن العظمة ، وهذا ما حدا ابن عمار إلى أن ينفخ فيها ؛بشكل تصاعدي ،حيث شبّه مكانة الرشيد بأخص ما في التـــاج درتـــه ،وأشرف ما في الحسام جوهره ،و أجمل ما في اللؤلؤ الوسطى «وقد أكثروا في إضفاء صفة الشجاعة ومعانيها على ممدوحيهم نتيجة لكثرة الحروب التي سادت العصر وخاصة عندما تكون للقوّة مكانتها في حسم الخلافات

---

[162] يُنظر : ابن رشيق ، العمدة ،ج 2 ص. 151

[163] محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ، ص. 310-311

السياسية »[164] ،فالممدوح فارس يتقدّم ويتصدّر الجيش ،بل إنّه حامل لواء نصره ، وفي الوقت ذاته قلبه الذي يسيّره .

ولعلّ ضبابية مدحه تولدت من تركيز شاعرنا على المعاني النفسية والمعنوية، لا على صفات وخـــلال موجودة أو مفترضة في الممدوح ،كوصفه بالريحان الذي يشي بطيب مخبره ، أو أنّه محط القائلين على اختلاف أجناس إبداعهم؛ الخطيب والشاعر والمتحدث . والتمس له بعض المعاني الدينية حين شبهه بليلة القـــدر الـــتي تنتظر،ويتُحرى وقتها، وبصبيحة العيد،فرحة المسلم بأدائه أحد فرائضه .

ويقول متخلصا إلى مدح المعتمد :

فجزاك الإله من ملك حر ∴ ر بقاء التمكين والتمهيد

من مطيع عهد الوفاء مطاع ∴ وودود على النوى مودود

كنت أشدو عليك يادوحة المجــ ∴ ـد ويا روضة الندى والجود[165]

أبرز ما نلاحظه في هذا المقطع أسلوب التلميح الذي أتى في ثوب المديح ، إذ أنّ ابن عمار دعا للمعتمد بطول الظفر والتمكين ، وفي الوقت ذاته يذكره بحبسه من خلال حرية الملك ،ثمّ يتسلل محركا عاطفة المعتمد بحثـــه على الإصغاء إلى قلبه الذي يحدثه عن الوفاء للأيام الخوالي ، وباستعمال صيغة المبالغة" فعول " صفة ملاصقة للمعتمد "ودود" المخالطة لطباعه يصبح أيضا المعتمد اسم مفعول "مودود " ولن يغير البعد من هـــذا الـــود ، ويسترسل شاعرنا مثيرا الذاكرة بفعل كان وأداة النداء التي يستصـــرخ فيها ذلك الزمن . وعلـــيه « المـــدح بالفضائل النفسية أشرف وأصح »[166] فالمجد والجود والوفاء كلّها قيم نفسية تدفع من يسمعها إلى الفعـــل والاستجابة .

---

[164] محمد شهاب العاني ، الشعر السياسي الأندلسي في عصر ملوك الطوائف ، ص. 168

[165] محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص. 309-310

[166] أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة ، ص.154

2 - بنـــيـــة العبوديـــة :

نعتقد أن وضع الفرد الاجتماعي هو الذي يُحدد ملفوظاته ، فلّما كان ابن عمار من أسرة مغمورة ومن عامة الناس ، وافقه جدّه وارتقى به حظه إلى الوزارة ، فلّما تولت عنه وأرجعته الأيام إلى أصله الوضيع ،فهاهو في هذا النص الشعري ،لا يتورع عن عرض نفسه في سوق النخاسة قائلا:

أصبحت في السوق ينادى على ∴ رأسي بأنواع من المال

فهـــل فتـــى يبتاعـــني مـــاجد ∴ أخـــدمه مـــدة إمهالـــي

تالله لا جـــار علـــى نقـــده ∴ من ضـــمني بالثمن الغالي

أربـــح بها مولاي من صفقة ∴ في سلعة من ترك الغال(167)

فشاعرنا فضلّ العبودية على السجن ،ونصه السابق يعضد ما أثبتته كتب التاريخ في حق ابن عمار من عرضـــه مع الحصن للبيع ،وكان ذلك في مرحلة المزايدة ،شاعرنا لا يدري إلى من سيؤول ؛هذه الغنيمة " رجل الجزيرة الخضراء " على حدّ تسمية الأذفونش ،أما الآن وقد عرف من سيدفع فيه وبسخاء ، إنّه ملكه وصديقه الذي خانه ،فهاهو يتوسل بأنّه يضحي بنفسه من أجل المعتمد ، إن جاد هذا الأخير ببعض ماله .

وقال:

نَفْسِي تَحِنُّ إِلَى فِدَاءٍ ∴ تَفْدِيكَ نَفْسِي مِنْ شِرَاءٍ

فَاسْبِقْ بِنَقْدِكَ وَعُدَهُمْ ∴ مُسْتَرْخِصًا لِي بِالْغَلاَءِ (168)

وفي موضع آخر يستصرخ قائلا:

فَإِذَا مَا اجْتَلاَكَ أَوْ قَالَ مَاذَا ∴ قُلْتُ : إِنِّي رَسُولُ بَعْضِ العبيد(169)

(167) محمد بن عمار الأندلسي ،الديوان ،ص. 305

(168) المصدر نفسه ، ص.306

(169) المصدر نفسه، ص. 309

3 – مكـــان السجـــن :

3 – مكـــان السجـــن :

« تعين اللغة الشعرية إما شيئا خاصاً (ملموساً وفرديا) أو شيئا عاما ، بصيغة أخرى ، يكون مـــدلول اللغة الشعرية إما مقولة خاصة (ملموسة وفردية(...) ، وإما مقولة عامة (حسب السياق)، ففي ملفوظ شعري غرفة مثلا ، فإن الأمر إما أن يتعلق بحجرة معينة (بشيء واضح ، موجود في هذا المكان أوذاك من الفضاء) أو بالحجرة كفكرة عامة عن مكان السكن .»[(170)] ، ولنتمثل هذه المعاني مع ابن عمار لّما يقول :

بِـــمَعَارِجَ[*1] أَدَتْ إِلَى جَرْدٍ[*2] ∴ حَتَّى مِنَ الْأَنْوَاءِ وَالْقَطْرِ

عَـــالٍ كَانَ الجِنَّ إِذْ مَرَدَتْ[*3] ∴ جَعَلَتْهُ مَرْقَـــاةً إِلَى النَّسْرِ

وَحْشٌ تَنَاكَرَتْ الوُجُوهُ بِهِ ∴ حَتَّى اسْتَرَبَتْ بِصَفْحَةِ البَدْرِ

قَصْـــرٌ تَمَهَدَ بَيْنَ خَافِقَتَيْ[*4] ∴ نِسْرِينَ مِنْ فَلَكٍ وَمِنْ وَكْرِ

مُتَحَـــيِّرٌ سَالَ الوَقَارُ عَلَى ∴ عَطْفَيْهِ[*5] مِنْ كِـــبَرٍ وَمِنْ كِبْرٍ

مَلَكَتْ عِنَانَ الرِّيحِ رَاحَتِهِ ∴ فَجِيَادُهَا مِنْ تَحْتِهِ تَجْرِي [(171)]

إنّ القارئ لهذه المقطوعة يدرك بلا أدنى شك أنّ شاعرنا في مقام وصف السجن الذي يقيم فيـــه ، وبتعـــبير كريستيفا السابق؛ إنّه يحيل على واقع عيني لا فكرة مجردة ، غير أنّ ما تجدر الإشارة إليه أن العالم الخـــارجي مهما كانت طبيعته ،حين يدخل عالم الأدب أو الشعر يخلق عالمه الخاص ،حتى وإن حافظ على بعض الأبعـــاد

[(4)] جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ص.75

[*1] المعارج المصاعد والمدارج (...) وقيل معارج الملائكة مصاعدها

[*2] الجرد من الأرض :مالا يُنبْت (...) والسماء جرداء إذا لم يكن فيها غيم

[*3] مرد على الأمر أقبل وعتا ، وتأويل المرود أن يبلغ الغاية التي تخرج من جملة ماعليه ذلك الصنف

[*4] الخافقين طرف السماء والأرض (...) ف

[*5] عِطف كلّ شيء جانباه

[(171)] محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ، ص. 302-303

الواقعية؛ ذلك أنّه يطرح واقعيته المادية ولا يحيل إلاّ على النصوصية ، ولو حاولنا تكثيف الدلالات التي حملتها الأبيات لاستطعنا ذلك في كلمة واحد لا غير : يقبع ابن عمار في سجن عال ، "وقال في سجن شقورة ، وقد استدعى نورة[*1] يستنظف بها ،فتعذرت عليه فاستدعى موسى فأتى بها"

بؤسي شقورة عندي ∴ أربى على كلّ بؤسي

فقدت هرون فيها ∴ فظلت أطلب موسى [(172)]

« إنّ أيسر السبل في التعامل مع المكان ، استعماله على وجه الحقيقة ، كأن يدل على موقع معلوم أو مجهول، ومن ثمّ يأتي نعته مناسبا للمقام الذي استعمل من أجله (...) فاستعمال الدال على وجه الحقيقة لا يفقده شيئا من أدبيته»[(173)] ،ولعلّ هذا القول يصدق في حالة شاعرنا الذي وصف سجن شقورة بموضعه الكريه ،حيث تنعدم فيه أدنى شروط النظافة ، حتى وإن تعامل شاعرنا مع هذا بسخرية مريرة ، فهو يعكس الحال التي آل إليها ، حين وظف التورية في كلمة موسى الحاملة لمعنى أداة الحلاقة المستعملة في التنظيف والتي تتماشى مع النورة ،و موسى دالا يوحي باسم النبي والقرينة النصية في ذلك كلمة هرون التي لم نجد لها معنى في قاموس ابن منظور، وذلك بهذا الرسم الذي حذفت ألفه"هارون" إلى "هرون" « وهذا يعني أن الكلمة (الدليل) تنفصم وتصبح عرجاء ،فالدال يُعيّن على الأقل مدلولين (...) ، والمضمون بدوره يفترض على الأقل تأويلين وهكذا دواليك .» [(174)] وبهذا تصبح هذه النتفة مكثفة لمعان عديدة؛ لا تبوح بها دفعة واحدة ،بل تستقطر شعرية النص بالمراوحة بين النص والسياق الخارجي الواقعي ،حيث كان ابن عمار يبحث عن أخٍ ينقذه مثلما وجد موسى القوّة والسند في أخيه هارون عليهما السلام .

[*1] النّورَةُ من الحجر الذي يحرق ويُسَوى منه الكلس ويحلق به .

[(172)] محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص. 307

[(173)] حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص. 52-53

[(174)] جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ص.53

وانتحب في صلاصل الرعد تحكي ∴ ضجتي في سلاسلي وقيودي [175]

يدخل القيد في المكان العام للسجن ونعده أحد الملحقات التي يكتمل بها بناءه ، وشاعرنا في بيته السابق ،عرف كيف يتخلص –إن صح التعبير- من مقدّمة الطبيعة النادبة لحاله ،ليخاطب ممدوحه شاكيا حاله ،على لســـان الرعد المنتحب ، فهو رسوله .

ب- عناصر الخطـــاب المتغيـــرة:

1- استراتيجية التوجيه:

يلجأ المرسل (الشاعر) إلى هذه الاستراتيجية ، بغية تحقيق عدة أهداف ، لعلّ أبرز ما يمكن تسجيله ، في حالة شاعرنا :

- «الارتفاع بمترلته الذاتية وقد يتضح هذا في خطاب المظلوم الذي يطلب من القاضي أو الموظّف أن يمنحـــه حقوقه ، بقوله : أنصفني ،واعرني سمعك لتسمع دعواي ،فإذا لم تفعل ،فمن تريد أن يفعل ؟! بيد أنّه لا يمتلك السلطة ،ليأمره وينهاه »[176] ، ومن النماذج التي يمكن أن نستشهد بها هنا قول ابن عمار :

حنانيك[1*] في أخذي برأيك لا تطع ∴ عداتي وإن أثنوا عليّ وأفصحوا[177]

أوّل ما نقرأه في هذا الشاهد الطلب المضاعـــف بالرحمة المرة بعد الأخرى ، إذ يريد أن يُخَلَى بينه وبين نفس المعتمد ،وأن يترك حكم الفصل لها ،لا لطرف ثالث ، وينهاه عن السماع لحديث الأعداء ؛ حتى وإن ذكروا محاسنه مدحا وتصريحا ،تبقى تسميتهم " الأعداء" ، وشاعرنا المسجون المبعد لّما يُخاطب المعتمد وينهاه فإنّه لا يملك أي سلطة تخولـــه النهي، وأسلوب النهي« لا صيغة له سوى المضارع مع لا الناهية، ويعرفه البلاغيون:

---

[175] محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص .309

[176] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، إستراتيجيات الخطاب ، ص. 329

[1*] حنانيك : أي تحننا عليّ بعد تحنن ،فمعنى حنانيك تحنن عليّ مرة بعد مرة

[177] محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ، ص. 319

طلب الكف على وجه الاستعلاء»[178] ، وبهذا حتى وإن دلّ فعل "لا تطع" على الكف ، فهو علـــى ســـبيل التوجيه لا الاستعلاء كما تذكر القاعدة البلاغية ، لأننا محكومين بالسياق في معناه العام .

ليضيف قائلا :

ولا تلتفت رأي الوشاة وقولهم ∴ فكلّ إناء بالذي فيه يرشح [179]

وإن تعددت الدوال فالمعنى الجوهري الذي يؤكـــد عليه ابن عمار واحـــد، لا يتغير ، فهـــو لا ينـــهاه عـــن طاعتهم فقط ،بل أن لا يلتفت إليهم بالمرة ، فأقوالهم تعبر عن آرائهم ومعتقداتهم ؛ والعاقل عليه أن يدرك رأي الواشي ويحذره ، ويذهب ابن عمار إلى أبعد من ذلك حين يقدم المثل المادي قياسا للقضية العقلية .

كما أنّ «إصرار المرسل على تنفيذ قصده عند إنجاز الفعل »[180] ، يجعله يستخدم أســـلوب الأمـــر إلى جانب النهي، وعلى حد تصنيف البلاغة العربية فهو الآخر يدخل ضمن الأساليب الإنشائية الطلبية ، ولا يبتعد تعريف أسلوب الأمر عما وجدناه في أسلوب النهي ، حيث« أنّ الأمر استدعاء الفعل بالقول علـــى وجـــه الاستعلاء »[181] .

وهذا القول لا ينفي ما تقرّه البلاغة من الأغراض التي يخرج إليها من معاني التوسل والالتمـــاس الـــتي تقترب من معطيات سياق السجن ، ولننظر إلى بيت ابن عمار التالي لمّا يقول :

فاسبق بنقـــدك وعـــدهم ∴ مسترخصـــا لـــي بالغـــلاء [182]

---

(178) ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي ، دلالة السياق ، جامعة أم القرى ،مكة المكرمة ، ط 1، 1423، ص.527

(179) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص. 320

(180) عبد الهاذي بن ظافر الشهري ، إستراتيجيات الخطاب ، ص. 329

(181) ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي ، دلالة السياق ، ص.156

(182) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ، ص. 305

هنا نرى أنّ الأمر والنهي وجهان لعملة واحدة ، حيث أنّ طلبه الذي جاء في صيغة الأمر "اسبق" يتضمن في بنيته العميقة نهيا عن التباطىء ، وأمره بعد النقود يتضمن نهيا عن الشح ،وهاهو ابن عمار مرة ثانية يلجأ إلى فعل الأمر في بداية الخطاب يقول :

سهل على يدك الكريمة أحرفا ∴ فيمن أسرت فتنثني تفديه [183]

إذا كنا فيما سبق وجدنا للأمر دلالات ومعاني غير صريحة ،فإنّ لفظه في هذا البيت ،يبدو في درجة من الوضوح ، لكن الأمر هنا لا يمكن أن يُقرأ معزولا عن بقية البيت ، فاليسر اقترن بيد المأمون، ويكتفي شاعرنا بالقليل من جود أميره (الأحرف) وهي أقل ما في كلمة الشفاعة، ليواصل لكن هذه المرة بأسلوب آخر قائلا:

يا فتح جردها عناية فارس ∴ بطل على حرب الولي أمين

هنا، نلاحظ اقتران الأمر بالنداء ، وقبل أن نبحث قيمة ذلك ، علينا التأكيد أنّ «كلّ جملة بمجرّد التلفظ بها على نحو جاد توافق على الأقل إنجاز عمل قوليّ وعمل متضمّن في القول ، وتوافق أحيانا كذلك القيام بعمل تأثير بالقول »[184] بصفة مجتمعة ومتداخلة لا نستطيع في كثير من الأحيان فصلها، فيمكن أن يأخذ النداء –هنا- طبيعة مرحلية للفت الانتباه ثمّ يتلوها الأمر ،خاصة وأنّ أداة النداء المستخدمة تكون للبعيد أو للقريب المكاني والنفسي – في الوقت ذاته- ، وقد يكون ورود النداء قبل الأمر من قبيل الاستغاثة والتحنان ،فالناصّ يشك في أنّ المتلقي يهتمّ لأمره .

ولا يكف عن استصراخه قائلا:

---

[183] المصدر نفسه ،ص. 308

[184] آن روبول ،جاك موشلار ، التداولية اليوم ،علم جديد في التواصل ،تر سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني ،المنظمة العربية للترجمة ،(لبنان) (ط1) ، 2003، ص.32

يا فتح إن نازلته مسترلا ∴ فاهنأ بفتح من رضاه مبين[185]

هلا سألت شفاعة المأمون ∴ أو قلت ما في نفسه يكفيني [186]

2 - استراتيجية التلميـــح :

« يمكن أن نعرف الإستراتيجية التلميحية بأنّها الإستراتيجية التي يعبّر بها المرسل عن القصد بما يغاير معنى الخطاب الحرفي ، لينجز بها أكثر مما يقول »[187] ، فلغة الشعر ، لغة إيحائية ؛ تعمد إلى التكثيف واللامباشرة فهاهو شاعرنا يخاطب المعتمد قائلا :

ولم لا وقد أسلفت ودا وخدمة ∴ يكران في ليل الخطايا فيصبح [188]

فشاعرنا لا يذكر خدماته لكنه يلمح أنّها كثيرة ، حيث أنّه نكّر كلمتي الود و الخدمة ،ليشي بأنّ وده خاص أما الخدمة فقد جعلها مفتوحة مطلقة دلالة التكثير ثمّ أتبع ذلك وصفا بجملة النعت على حد قول النحويين " يكران في ليل "و وذلك من خلال استناده إلى الصورة البيانية؛ أوّلا الاستعارة المكنية في قوله "يكران" فـــالكرّ من مشمولات الفرس لا الخدمة والود ، ثمّ المجاز العقلي ليل الخطايا؛ حين نسب الخطايا لليل وهي مما تقع فيه "فالليل أخفى للويل" لبصل بحسب استدلاله إلى نتيجة إيجابية ممثلة في الطباق "يصـــبح" وعليـــه اُســـتخدمت «الصورة لتحقيق النفع المباشر ،فإنّها تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة ،أو معنى من المعاني »[189] ، فالتلميح في هذا الموقف أحسن من التصريح الذي قد يقرأ على أنّه منّ و إحسان .

وفي البيت التالي يرجع إلى الأسلوب نفسه يقول :

---

(185) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص. 315-316

(186) المصدر نفسه ،ص. 313

(187) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب ، ص. 370

(188) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص .320

(189) جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص. 332

وما ذاك ألا ما علمت فإنني ∴ إذا تبت لا أنفك آسو وأجرح [190]

إذن، يلجأ ابن عمار إلى التلميح كلّما سنحت له الفرصة ، فهاهو يحيل على علاقاته الشخصية ، أي ما عرف المعتمد من طباعه ، أيام تصابيهما وحتى قبل أن يصبح ملكا ،وإن كنا رأينا في ما سبق أن التلميح أعطى معاني التكثير وأنّ خدماته تجل عن الحصر والوصف ، فإنّ شاعرنا في هذا البيت يوظف التلميح كي ينفرد بـــذاكرة المعتمد في غفلة من الوشاة ، فهو يحدثه عما بينهما ، لعلّه يجد في ماضيهما ما يغفر زلته .

و من الأمثلة التي نستشف منها استراتيجية التلميح قوله :

بيدي من المأمون أوثق عصمة ∴ لو أنّ أمري في يد المأمون

أمري إلى مولى إليه أمره ∴ وكفاه من فوق كفاه ودون [191]

بداية ،يؤكد ابن عمار أنه في حفظ ومنعة تحت جناح المأمون ، لكن يباغتنا ب"لو " الامتناع التي تنفي هذه العصمة والحفظ، لأنّ المأمون ذاته شأنه يعود إلى المعتمد بن عباد ؛بحكم علاقة البنوة التي لا يمكن بحال مـــن الأحوال تجاوزها، وأمام تأزم الموقف وصعوبة استصدار العفو من المعتمد ، ذكّر ملكه بأنّ فوقه هو الآخـــر ملك جبار قادر على العقاب ، غافر للزلات ، وبهذه التراتبية ؛في سلم تدريجي أمكن ابن عمار أن يمدح المأمون ويطلب العفو متخلصا إلى المعتمد بن عباد و مؤثرا عليه بالوازع الديني الذي يجب أن يستشعره كـــلّ قـــوي عظيم ، وبإستراتيجية التلميح جمع ابن عمار بين العظمة التي ترضي غرور الملوك والخشوع الذي يمنح العفو إلى المذنبين .

(190) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص. 320

(191) المصدر نفسه ، ص. 313

3 - استراتيجيه الإقـــنـــاع :

« فمن أهداف التي يرمي المرسل إلى تحقيقها من خلال خطابه إقناع المرسل إليه بما يراه ،أي " إحـــداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي " لديه »[192] في ضوء هذا القول ،نقرأ قول ابن عمار :

هبك احتجبت لوجه عذر بين ∴ بذل الشفاعة أي عذر فيه [193]

يلزم ابن عمار "الراضي بن المعتمد " بتقديم شفاعة لصالحه ،وذلك بعد أن بسط أعذاره الواهية التي يمكـــن أن يتحجج بها ، فقام بتفنيـــدها ؛ حيث أنّ الراضي قد لا يسمح له وقته وانشغالاته برؤية ابن عمـــار ،وهـــذا احتمال ممكن ، لكن شاعرنا يتجاوز هذا العذر ويقبله بشكله المفترض غير أنّه بالمقابل لا يسمح له بـــالتملص من قول الشفاعة ، سيما الراضي ابن المعتمد ، يملك القدرة على التأثير على والده بالتخفيف من سخطه على ابن عمار .

وهبني وقد أعقبت أعمال مفسد ∴ أما تفسد الأعمال ثمة تصلح [194]

وبذات الفعل "هب" القائم على الافتراض والتصور ،يحاجج ابن عمار المعتمد ذاته ، لّما يحيل علـــى تجـــارب حياتية تعارف عليها الناس ، فساد الأعمال وصلاحها هذه الثنائية التي تتعاقب ،تعاقب الليل والنهار ، لكن ابن عمار في هذا البيت يعبث مغالطا ؛لأنّ الأصل في الأعمال صلاحـــها لا فسادها ، لكن هذا لا يمنع أن يشوبها الفساد ويعترضها النقص .

---

(192) عبد الهادي بن ظافر الشهري ،إستراتيجيات الخطاب ، ص.444

(193) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ، ص. 308

(194) المصدر نفسه ،ص. 320

ثمّ يلجأ ابن عمار إلى طريقة السؤال والجواب ، التي تفترض شخصين في مناظرة يقيمها محاججا فيقول :

وماذا عسى الأعداء أن يتزيّدوا ∴ سوى أنّ ذنبي واضح متصحح

نعم لي ذنب غير أنّ لحلمه ∴ صفات يزل الذنب عنها فيسفح [195]

في النص السابق ، يقرّ ابن عمار معترفا بذنبه ، موجها خطابه للمستمعين الـــذين يحضـــرون محاكمتـــه الافتراضية، بما فيهم الوشاة حين يضخمون الأمور و ينفخون في الجمر، مجيبا مخاطبه الافتراضي على ســـؤاله: "هل لك ذنب ؟ " فيقول "نعم لي ذنب "، هذا الذنب لا يحتاج لأقوال أو أدلة تؤكده ، وتصريح ابن عمـــار هذا ، ليس لغوا باطلا أو كلاما زائدا ، لكنه يريد أن يدخل إلى المعتمد من باب الكرام العافين ، وبهذا الفعل يفرض ابن عمار على مخاطبه الذي ينتمي للمنظومة العربية صاحبة مقولة " العفو عند المقدرة " فينال صكوك الغفران من المعتمد الكريم ؛ الذي لا يستطيع أن يتملص من هذه القاعدة ف« لا تمثل قواعد المحادثـــة مجـــرد معايير ينبغي للمُخاطبين إتباعها فحسب ،بل تمثل ما ينتظرونه من مُخاطبيهم»[196] ، فشاعرنا كان ذكيـــا في استخدام هذه القواعد ،فابن عمار لم يكن معاندا ، نافيا لذنبه ، بل أثبت ذنبه لينال العفو وهذا ما يريـــده في النهاية .

ليواصل فيقول :

تخيّلتهـــم لا درّ لله درّهـــــم ∴ أشاروا تجاهي بالشمات وصرحوا

وقـــالوا سيجـــزيه فلان بفعله ∴ فقلت وقد يعفو فـــلان ويصـــفح [197]

حقيقة ،أنّ شاعرنا قابع في سجنه ،مستبعد لكن هذا لا ينفي قدرته على تصور واستشراف مقاصـــد الغـــير (الوشاة)

---

(195) المصدر السابق ،ص .319

(196) آن روبول ،جاك موشلار ،التداولية علم جديد في التواصل ،ص.57

(197) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص. 320

فالشاعر « لن يحاجج إلاّ من سبق أن فقه موقفه وعرف خصـــائصه ، بل واستحضرها في ذهنـــه قبل إنتاج الخطاب »[198] وعلى هذا الأساس فابن عمار ينطلق في إنتاج خطابه من معارفه القبلية وما استقر في ذهنه من المشاهد التي لا يحضرها الآن بحكم وضعه ،لكنه قادر على تخيّلها و تغييرها لصالحه ، فللمعتمد عقل راجـــح يحتكم إليه، فعليه أن لا ينقاد إلى ما تمليه نفوس الوشاة الخبيثة ومن هنا يبزغ الاحتمال الثاني في العفو الذي قد يناله ابن عمار حين يظهره المعتمد على جماعة الوشاة وهو الوحيد وهم العصابة .

2 – 3 المعتمـــد النـــص:

إذا أمكننا تقسيم حياة المعتمد بن عباد إلى مرحلتين "قبل الأسر وفي الأسر" فقد نستطيع أن نســـتند إلى هـــذا الإجراء المنهجي ، ونميز رؤيتين لابن عباد ،حيث يكون الدهر مفصلهما.ولأننا نؤمن أنّه لا توجـــد«طريقـــة واحدة يمكن الأخذ بها والاعتماد عليها في الدخـــول على النصّ الشعري ؛لأنّ كلّ نصّ يمتلـــك وســـــائل خاصة به ، بحيث تكون له وحده » [199] ،ومن النظر في أشعار المعتمد بن عباد لاحظنا أنّ مفهوم الرؤيا يملك القدرة على مقاربة نصوصه ،وهذا ما سنحاول اختباره هنا . وقبل ذلك نشير إلى أنّ نصوص المعتمد بن عباد يسبقها –مثلما رأينا مع ابن زيدون – نص موازي يطول أو يقصر .

---

[198] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، إستراتيجيات الخطاب ، ص.458

[199] محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي ، التحليل النصي للشعر ، ص.177

2-3-1 رؤيـــا◆ المعتمد بن عباد لخارج السجن :

هنا ، نوظف مصطلح رؤيا المكان " vision de l'espace "« للدلالة على انتقال الحيز من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤيا فنية »[200] وذلك بالطرح الكريستيفي .

تشكل كلمة الأهل بؤرة في حقل دلالي يتسع فيضم عدة أطراف ، لا تخرج عن محيط الأســـرة النوويـــة المصغرة وما تولده من حميمية وألفة ، هذه الأمور التي يفتقدها السجين عادة في مكانه المغلق .

أ- الزوجـــة:

إنّ «الصبوة إلى المرأة شعور ملح دائما ولا سيما في الأماكن المغلقة كالسجون ، وعليه فليس غريبا أن نرى معظم الشعراء المساجين تحدثوا عن المرأة »[201].

لكن ما يمكن ملاحظته في شعر المعتمد أنّ المرأة هنا ليست الحبيبة فقصتهما أشهر من أن نعيد سردها، إنّها أم الأولاد ، إذن على هذا الوتر يعزف المعنمد مقطوعات الشجن .

يخاطب المعتمد زوجته لاعبا على الجناس :

قَالَتْ :لَقَدْ هُنَّا هُنَا \ مَوْلاَيَ ،أيْنَ جَاهُنَا ؟

قُلْتُ لَهَا : إلَى هُنَا ، \ صَيَّرَنَا إلَهُنَا ![202]

◆ يجدر التنبيه إلى أن هناك اختلاف بين مصطلح الرؤيا والرؤية « فالرؤيا مصطلح يشير إضافة إلى دلالته العلمية إلى المنظور الفكري الفلسفي ووجهة النظر ، بينما يشير مصطلح الرؤية إلى المشاهدة البصرية والنقل الحسي للمنظور » يُنظر هامش فاضل ثامر ، اللّغة الثانية ،ص.251

(200) سمير حجازي ، المتقن ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة ، فرنسي عربي / عربي فرنسي دار الراتب الجامعية (بيروت) دط ،دت ، ص.237

(201) واضح الصمد ، السجون وأثرها في الآداب العربية ، ص.242

(202) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 191

بأقل قدر من أصوات المد والآهات، وبروح دعابة لا تخل من مرارة يعطي المعتمد بن عباد هذه النتفة ، في شكل حوار قالت وقلت «فهذه المدات في انتشارها ، في انتصابها واستقامتها ، أقدر على رسم الذات المتعاظمة في كبريائها وتحديها »[203] رغم الواقع المرير وتشتت الشمل .

ويصف حزنها على أولادها قائلا :

معِي الأَخَوَات الهالِكات عليكُما \ وأمّكما الثَّكلى المُضَرّمة الصّدر

تُذَلّلُها الذّكرى فتفْزَعُ لِلْبُكا \ وَ تصْبر –في الأحيان – شُحّا على الأجر

فتبكي بدمْع ليس للقطْر مِثْلُه \ وَتزْجُرُها التقْوى فتُصْغِي إلى الزّجْر[204]

في هذا المقطع ، نجد المعتمد بن عباد ، ينظر إلى زوجته من وضعها الاجتماعي، حيث تحقق كينونتها المكتملة ، بالأمومة ؛ الإطار الذي يؤهلها لتحقيق الدور التربوي والتعريفي ، فهما ولداها من خلال لفظة: (أمكما) ، ويعرفها مرة ثانية بالنعوت المتوالية (الثكلى) ، (المضرمة الصدر) ، وليست الثكلى إلاّ أمّا فقدت ولدها وتجمع هذه الأم بين فعلين يتجاذبانها " البكاء والإمساك " ،البكاء كنشاط ينبع من الفطرة ، والإمساك كناتج لتثقيف (الدين) .

يقول :

منّي السلام ومن أم مفجعّة \ عليكما ،أبدا مثنى ووحدانا[205]

هنا ، تتكرر الصورة التعريفية التي رسمها المعتمد سابقا ، بشكل ثابت (أم مفجعة) .

ب- الأولاد:

يقول:

---

(203) محمد السيد أحمد الدسوقي ، جماليات التلقفي وإعادة إنتاج الدلالة ، ص. 212

(204) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 163

(205) المصدر نفسه ،ص. 167

بكتْ واحِداً لم يُشْجِها غيرُ فقده، \ وأبْكِي لأُلاّفٍ عديدُهُمْ كُثْرُ !

بُنيٌّ صَغِيرٌ،أوْ خلِيلٌ مُوَافِق، \ يُمزِّق ذَا قفْرٌ ،وَيُغْرقُ ذَا بحْرُ

ونجْمان زَيْنٌ للزّمان احتواهما \ بقرطبةَ النكداء أو رُنْدَةَ القبْرُ !

عُذرتُ إذًا إنْ ضَنّ جفْنِي بقطْرةٍ \ وَإنْ لَؤُمتْ نفْسِي فصَاحِبُها الصّبْرُ

فقُلْ للنجُوم الزهْر تبْكِيهِما معِي ، \ لِمِثْلِهِما فلْتحْزَن الأنْجُم الزهرُ ![206]

لو نتأمل لفظة " بني " نراها تحمل شحنة عالية من الألم ، ناهيك عما « يحمله بناؤها اللغوي من تصغير، (...)التناقض بين معنى "التصغير" و"صوت الامتداد " والاستمرار الموسيقي اللذان يشيران إلى ما يحسه الشاعر من تمزق ولوعة أدت إلى هذه الصورة الممزقة التي يعرض بها الشاعر قلبا جريحا ، لا عملا فنيا ممتازا »[207] ، ولما كانت المصيبة التي فجعته في أولاده عظيمة ، فشاعرنا نسى أنّه قد استعمل الصيغة الصرفية للتصغير ، بل أسند لها كلمة صغير ، زيادة لفظية ،أتبعها تحديد لمعنى الحقيقي من التصغير ؛ إذ يشي بصغر سنه فعلا ،و ليس على سبيل التحبب[208]

وفي هذا المقطع الشعري يندب ولداه المأمون والراضي «وأما المأمون والراضي فقتلهما المرابطون ؛ الأوّل في قرطبة ،ثمّ الثاني في رندة ، وقد أخذوا قرطبة قبل إشبيلية ورُندة بعدها »[209] ، إذ يُعتبر هذا الشعر وثيقة تاريخية ، فأسماء هذه المدن سجلها المعتمد وإن أدخلها في النص الشعري عن طريق الإضافة التي أفرزت شحنة الألم ،فقرطبة أصبحت نكداء لّما تخطف الموت ولده فيها .

وهاهو يرثيهما في قصيدة أخرى ، يقول:

---

(206) المصدر نفسه ، ص. 165

(207) علي البطل ، الصّورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطوّرها دار الأندلس (لبنان) ، ط3، 1983،ص. 226

(208) عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، (بيروت) ، دط ، 1984 ، ص.129

(209) عبد الوهاب عزّام ،المعتمد، ص. 96

يا فلذتي كبدي ! يأبى تقطّعها \ من وجدها بكما ما عشت سُلوانا !

لقد هوى بكما نجمان ما رميا \ إلاّ من العلو بالألحـــاظ كيوانـــا

مخفف عن فُؤادي أن ثكلتما \ مثقّـــل لي يـــوم الحـــشر ميزانـــا[210]

لا تكاد نغمة التسليم بقضاء الله وقدره تفارق شاعرنا ،صبرا أو تصبرا . وقد أشبع هذا المقطع مدات ،ساعدت على إخراج هذا الحزن .

لما كانت « اللفظة الشعرية مقصودة سواء أكانت عادية أم اسم علم على إنسان أو مكان » فإنّ شاعرنا لمـــا اشتق من أسماء أبنائه لوحات دعائية بكائية لم يعد هذا الحد الذي تجيزه اللغة الشعرية قائلا:

أَفَتْحُ ! لَقَد فَتَّحْتَ لِي بَابَ رَحْمَةٍ \ كَمَا بِيَزِيدٍ ،اللهُ قَدْ زَادَ فِي أَجْرِي ![211]

ويقول كذلك:

أَبَا خَالِدٍ أَوْرَثْتِنِي البَثَّ خَالِداً ، \ أَبَاالنَّصْرِ مُذْ وُدِّعْتَ وَدَّعَنِي نَصْرِي ![212]

وفي قصيدة أخرى يندب أولاده كثكلى بالمعاني ذاتها يقول:

بكيت فتحا فإذ رمت سلوته \ ثوى يزيد فزاد القلب نيرانا

يافتح قد فتحت تلك الشهادة لي \ باب الطماعة في لقياك جذلانا !

ويا زيد لقد زاد الرّجا بكما \ أن يشفع اللهُ بالإحسان إحسانا ![213]

« فإن النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يُقننها النحو ،فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النصّ دالاً،(...) فإنه يُشارك في تحريك وتحـــويل الواقع الـــذي يمسك بـــه في لحظـــة انغلاقه.»[214]

---

(210) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 166

(211) المصدر السابق ،ص . 163

(212) المصدر السابق ، ص. 164

(213) المصدر السابق ،ص.166- 167

(214) جوليا كريستيفا ،علم النص ،تر فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم ،دار توبقال ،الدار البيضاء (المغرب) ،(ط2)، 1997، ص.9

فرغم ما اتسمت به هذه القصائد من واقعية تاريخية ، فالنص الشعري ينفتح ليحكي قصـــة إنســـانية ، لأب مفجوع في كلّ زمان ومكان لا بهذه الأسماء ذاتها ، وهذا ما يحقق للأدب الخلود ، فطالما نسينا الأشـــخاص وقصصهم الباكية وأسئلة من قتل من؟ لكن بقي النص الشعري .

وإذا بكى المعتمد وحيدا في سجنه ، فهاهو هنا يبكي ويدعو للبكاء جماعة يقول:

لما شفعتَ أخاك الفتْحَ تتْبعُهُ ، \ لقاكما اللهُ غُفْرَانا وَرضْوَانا

مِنّي السلام ومن أمّ مُفجعّة \ عليْكُما ، أبداً مثْنى ووحدانـــا

أبكي وَتبكي غيرنا أسفاً \ لدى التذَكّر ، نِسوانا ووُلْدَنا[215]

يتساوى الرجل والمرأة في الألم ، وذلك لوحدة لوحدة الطبيعة البشرية ، وإن اختلفا في طريقة إظهـــار هـــذا الحزن، لهذا لا يخجل المعتمد من مقاسمة زوجه البكاء ، ذلك أنّ مصدر ألمهما واحد ،كما أنّ«للسجن أثـــر كبير في تحطيم العنفوان والجلد ، وأمام ذاك الواقع لا يجد الشاعر مناصا من البكاء فيفرج بذلك عن نفســـه ، ولا يكتم الوهن الذي تملك نفسه في عزلته ، فيعبر عن ذلك في شعره »[216] ولولا هذا الألم الذي اعتصره في غربته وأسره ووحدته لّما خلّف لنا هذا الإبداع .

ج- البـــنـــــات :

يصف المعتمد بن عباد حالتة بناته من بعده قائلا:

تَرَى بناتِكَ في الأطْمار جائِعةً \ يغْزِلن للناس ،ما يمْلكْن قطْميراً

برَزْن نحْوَكَ للتسْلِيم ،خاشِعةً \ أبصارُهُنّ ، حسِيرَاتٍ مكاسِيرا

يطأن فِي الطين وَالأقْدَامُ حافِيةٌ \ كأنها لمْ تطأ مِسكا وَكافُورَا

---

(215) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 167

(216) واضح الصمد ، السجون وأثرها في الآداب العربية ، ص. 211

لا خدّ إلاّ تشكى الجدبَ ظاهِره \ وليس إلاّ مع الأنفاس مَطْمُورا[217]

في هذا النموذج ، يستقطر المعتمد بن عباد الطاقة الشعرية لاسم الفاعل (جائعة ، خاشعة ، حافيـــة)، لكنّه يجعله يوحي بغير معناه القاعدي كما تشرحه كتب الصرف فاسم الفاعل :« هو اسم يشتق من الفعـــل للدلالة على وصف من قام بالفعل، فكاتب مثلا،؛ اسم فاعل يدّل على وصف الذي قام بالكتابة »[218] .

غير أنّ هذه اللغة الشفافة الحياتية ،اكتنزت بمعانٍ شعرية مغايرة ،فبناته جُوِّعن ، وقُهِرْن لّما غاب حاميهن .

ويذهب المعتمد مرة أخرى يصف عري بناته بعد أن تكلم عن جوعهن قائلا:

أأرغب أنْ أعيشَ أرى بناتي \ عَوَاريَ قد أضَرّ بها الحَفَاءُ ؟!

خوادمَ بنتِ منْ قدْ كان أعلى \ مرَاتبه –إذا أبْدُو – الندَاءُ[219]

وينصح المعتمد ابنته برفق قائلا :

بُنَيَّتِي كُونِي به برّةً \ فقد قضى الدّهرُ بإسْعافهْ ![220]

ويقرن المعتمد إلى جانب ألهن بنات فهنّ صغيرات السن قائلا:

وارْحَمْ أُخَيّاتٍ له مِثلَه \ جَرّعْتَهُنّ السُمَّ و العَلْقَمَا

مِنْهُنّ مَنْ يَفْهَم شيْئا فقَدْ \ خِفْنَا عَلَيْه لِلْبكاء العَمَى

واَلْغَيْرُ لاَ يفهمُ شيْئا فَمَا \ يَفْتَحُ إلاّ للرّضا ع فَماَ[221]

---

(217) المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص. 169

(218) عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ص. 75-76

(219) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص.176

(220) المصدر نفسه ، ص. 179

(221) المصدر نفسه ،ص. 181

حقا، لقد جمع المعتمد بين البنات والأولاد ، ومن خلال هذا المقطع الشعري ، يظهر أنّ المصيبة مســـت الجميع ، الذكر والأنثى ، الكبير قبل الصغير ، ويكفي أن نلاحظ التصوير البديع الذي حققـــه الجنـــاس ،إن ابتعدنا عن الناحية الصوتية ،من دلالات النفي في ما وكلمة الفم التي يفتحها للرضاع .

د - الأصـــدقـــاء:

من الشعراء الذين اتصلوا بالمعتمد بن عباد –أيام عزّه – الشاعر ابن حمديس الصقلي وقد « تجلى وفـــاؤه في نكبة "المعتمد بن عباد" فلم ينفض من حوله، (...) ليذهب بعضهم إلى أن ابن حمديس وَفَيَ له وعاش معه في أغمات (...) ونحن لا نعلم – على وجه التحديد- المدّة التي أقامها بجواره في المعتقل»[222]

وهاهو المعتمد يُخاطب شاعره وصديقه ابن حمديس- في إحدى زياراته - قائلا:

حُجِبْتَ فَلاَ وَاللهِ ، ما ذَاكَ عَنْ أمْري ، \ فَاصْغ فدَتْكَ النفْسُ سمْعا إلى عُذْري !

فما صار إخلال المكارم لي هوى \ ولا دار إخجال لمثلك في صدري[223]

في هذه القطعة يعتذر المعتمد ؛عن عدم قدرته على استقبال ابن حمديس ،ذاك أنّ الأمر خارج عـــن إرادتـــه ، ونلاحظ كيف لطّف المعتمد معانيه ؛ فبدلا من لفظة حجبتُ،قال حجبتَ◆، مع أن المعتمد هـــو المســـجون المحجوب كفتاة الخدر وليس الشاعر ابن حمديس ، لكن الذوق الشعري وعزة الملوك تأبى أن تستسيغ حجبتُ فعدل إلى حجبتَ ، ليواصل المعتمد حديثه عن مكانة شاعره من نفسه:

وهل كنت إلاّ البارد العذب إنما \ به يشفي الظمآن من غلة الصّدر ؟ !

ولو كنت ممن يشرب الخمر كنتها \ إذا نزعت نفسي إلى لذة الخمر

---

(222) سعد اسماعيل شلبي ،ابن حمديس الصقلي ، حياته من شعره ، دراسات فنية لأدباء الأندلس وبلاد المغرب ، مكتبة غريب (القاهرة)، (دط)، (دت) ، ص.164-165

(223) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 172-173.

◆ هذا إذا سلمنا أن الشكل صحيح كما ورد في الديوان

وأنت ابن حمديس الذي كنت مهديا \ لنا السحر إن لم نأت في زمن السحر[224]

إنّ أهم ما يمكن أن نقرأه من هذا النص ، سيطرة واضحة لفعل الكينونة ، إذ ورد أربع مرات ، والذي يشي بالزمن الماضي المنصرم ، حيث كانت لقاءاتهم حول مجالس الخمر والشراب ،ومما هو معلوم لم ينفذ ابن حمديس « إلى قلب الأمير وحاشيته عن طريق السياسة كما صنع ابن زيدون وإنّما نفذ إلى قلوبهم عن طريـــق الترويح عنها بشعره الراقص وإرضاء ميولها العاطفية بفنه اللاهي»[225] ، هذا الشعر الذي لا يـــزال المعتمـــد يذكره بالسحر الحلال، وكيف أنه ترياق يُشفي علل الصدور ويُطفئ ظمأها .

ويرد عليه مرة أخرى قائلا:

ردّ بري بغيا علي وبرّا، \ وجفا فاستحقّ لوما وشكرا

فإذا ما طويت في البعض حمداً \ عاد لومي في البعض سرّا وجهرا[226]

ويجيب أبا بكر الداني بقصيدة على الروي نفسه قائلا:

تحلّيت بالداني وأنت مباعد ، \ فيا طيب بدء لوتلاه تمام

ويا عجبا حتى السِّمات تخونني ، \ وحتى انتباهي للصّديق منام[227]

لعلّ أهم ما استطعنا ملاحظته ، أنّ المعتمد اكتسب فعلا أصدقاء لم يتخلوا عنّه في محنتهم ، فمـــدحوه للعطاء مسترفدين ووفوا له لشخصه ، وراسلوه في ديار غربته بل بادلوه الزيارة ،وشاركهم المعتمد هذا الشعور بل في كلّ النماذج التي عرضنا لها يذكر صديقه الذي يعنيه ويخصه باسمه .

---

(224) المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص. 173

(225) سعد اسماعيل شلبي ، ابن حمديس الصقلي ، ص. 194

(226) المعتمد بن عباد، الديوان ،ص. 175

(227) المصدر نفسه ، ص. 177

2 -3- 2 رؤيــا المعتمد بن عباد لداخل السجن:

«فالسجن وإن كان عند السجناء مترلا بغيضا يصبحون ويمسون على أمل الخــلاص منـــه وكراهـــة الاستقرار فيه ، هو مع ذلك محور العالم ما داموا بين جدرانه ، وهو شط و الدنيا كلّها شط آخـــر يتقـــابلان ويتناظران »[228] ، لهذا السبب وجدنا شاعرنا يعقد علاقات جديدة في عالمه السجني «وعلاقة الشاعر هذه بالأشياء ليست عشوائية ، بل هي نابعة من رؤيا شعرية (...) ، تدّل على درجة علاقـــة الشـــاعر بـــالمرجع الخارجي الذي تحيل إليه التجربة الشعرية (...) ، فالأشياء تمتلك عبر العين قناة الاتصال تموضعات داخـــل فضاء شعري محدد ، حيث يقتنص الشاعر أشياء الداخل الخارج داخل شباك التجربة الشعرية »[229] ، ومـــن هنا يمكننا متابعة الحركة الشعرية لعين المعتمد في عدة نقاط نرصدها فيما يلي :

أ- القـــيـــــد:

يقول:

يعيد على سمعي الحديد نشيده \ ثقيلا ، فتبكي العين بالجسّ والنّقر[230]

يقول:

تبدلتُ من عزّ ظلّ البُنود[1*] ، \ بذُلّ الحديد وثِقْل القُيُود

وكان حديدي سِنانا ذَلِيقا[2*]، \ وعضْبا[3*] دقيقا صقيل الحديد

---

[228] عباس محمـــود العقـــاد ، السيرة الذاتية ،عـــالم السدود و القيود ، موسوعـــة أعمـــال عباس محـــمود العـــقاد ،دار الكتاب المصري (القاهرة) ،ط1،1986 مج 23 ، ص. 11

[229] فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، ص. 26

[230] المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 163

[1*] البند كل علم (...) ويكون تحت كل علم عشرة آلاف رجل أو أقل أو أكثر .

[2*] ذلق السنان حدُّ طرفه (...) ،ويراد بالجميع المضاء والنفاذ .

[3*] العضب القطع ،والعضب تالسيف القاطع .

فقد صار ذاك وذا أدْهما ، \ يعضُّ بِساقِي عضّ الأسُود[231]

لما كانت « عملية الإبداع داخل السجن ،هي دائما محاولات لنسف "المكان"،وفتق حدوده وتجاوزها، فكل بيت من الشعر يتغنى به الشاعر ، إنّما هو "مشروع" " projet" - في عرف الوجوديين- ليحقق من خلاله "أناه "»[232] ولا أدل على صحة هذا الزعم من نزعة الافتخار التي يتغنى بها الشاعر ،لكي يقوي عزمه، فالحديد بقي ملاصقا لشاعرنا حتى وإن اختلفت صورته من البياض والخفة إلى السواد والثقل، وبعمله هذا يحاول تجاوز حدود السجن الضيق ،ناهيك عن قيد السجن ، الذي يعيق الحركة، فيتنفس في جو الحماسة والملاحم الماضية .

يقول:

لك الحمدُ من بعد السُيوف كُبُول \ بساقيّ منها في السجُون حُجُول[233]

يقول:

قَيدي ! أما تعْلمني مُسْلما ؟ \ أبَيْتَ أن تُشْفِقَ أو تَرحَمَا !

دَمِي شَرَاب لكَ وَ اللحم قدْ \ أكلتَهُ ، لاَ تُهَشِّم الأعْظُمَا ![234]

من خلال هذا النص يتبين أنّ شاعرنا لا يسترحم يوسف بن تاشفين صراحة ، لكن مضمون الكلام يوحي إليه ؛ وذلك من القرينة اللفظية "الإسلام" هذه العلاقة التي تجمع الرجلين ،ومن ثمّ عدوة المغرب بأندلس العروبة ، إذن هو عتاب مبطن، لم تسمح أنفة الملك الشاعر بأكثر من ذلك ، إنّ هذه هي اللمحة الوحيدة التي وجدنا فيها شاعرنا يستدر العطف لكن بإباء .

---

(231) المعتمد بن عباد ، الديوان، ص. 170

(232) حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص.64

(233) المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص.179

(234) المصدر السابق ، ص. 181

ويجمع المعتمد بين عالم الفارس الطليق في المعركة ،وصورة المأسور في زنزانة السجن ، وذلك بواسطة معـــدن الحديد ،الذي صاغه الحداد مرة رمحا وأخرى قيدا

يقول:

قد كان كالثعبان رمحك في الوغى \ فغدا عليك القيد كالثعبان

متعدّدا يحميك كـــــلّ تعـــــــدّدٍ ، \ مـــــتعطفا لا رحـــــــــمة للعـــاني[235]

ويخاطب مرة ثانية رفقاء سجنه الذين تحرروا ،وفقد أنسهم وصحبتهم يقول:

تَخَلَّصْتم من سجن " أغماتَ" والْتوَتْ \ عَلَيَّ قيودٌ لم يحِنْ فَكُهَا بعدُ

من الدُّهم ،أمَّا خِلْقُهَا فأسَاوِدٌ \ تَلَوَى ،وأمَّا الأيدُ والبطْشُ فالأسدُ[236]

فالصورة العامة لقيد المعتمد أنّه ثقيل وأسود ولا يسبب له الألم الجسدي فقط بل النفسي أيضـــا، لأنّ ابـــن تاشفين يأمر فتخفف أو تشدد قيوده ،وذلك حسب الظروف من مثل ثورة ابنه عبد الجبار فـــ « ثورة ابنه هذا أثارت المرابطين وأرهقوه بالأغلال والقيود »[237]

ب - الحيـــوانـــــات:

1- الحـــمــــــــــام :

صورة الحمام من الصور الدالة التي احتفظ بها العرب واستحضروها في قصائدهم تعود إلى الساميين ، «حيث جعلته أساطير الطوفان السامية ، هو الدليل الذي بشرّ بالأرض اليابسة وانحسار الماء (...) إلاّ أنّ الحمام قـــد

---

(235) المعتمد السابق، ص.183

(236) المصدر السابق ،ص. 185

(237) عبد الوهاب عزام ، المعتمد بن عباد ، ص.99

علقت بصورته دلالة أخـــرى – يبدو أنّها أحدث عهدا – إذ ارتبطت صورته بدلالة الحزن والفقد» [238] ، ولعلّ الدلالة الثانية أي الحزن هي التي يطرحها المعتمد في مقطعه التالي :

يقول:

بكيْتُ إلى سرب القطا إذْ مرَرْنَ بي \ سوارحَ لاَ سِجْنٌ يعُوقُ ولاَ كبْـــلُ

هنِيئا لها أنْ لمْ يُفرّقْ جمِيعُها \ وَلاَ ذاقَ منْها البُعْدَ عنْ أهْلِها أهْلُ !

ألاَ عصَمَ اللهُ القطا فِي فِرَاخِها ، \ فإنّ فِرَاخِي ، خانَها الماءُ وَالظـــلُّ [239]

«وكان الطير حاضرا في أشعار السجناء ؛لأنه حاضر في وجدانهم وحاضر في سجنهم الضيق ، من الحزن الذي لا يمكنهم إلا من رؤية الطيور المحلقة في السماء » [240] وقد تعددت دلالات الطيور، سيما الحمام الذي يوحي بالأمل في الخروج .

2- الغــــربـــــان :

ارتبط ذكر الغراب عند العرب بمعاني الشؤم والتطير ، فهم يقولون " أشأم من غراب " ،وقد ورد في أشعارهم بهذه المعاني ، غير أنّ المعتمد في مقطعه التالي، يُحاول أن يقدم صورة أخرى ،غير التي تعارف عليها العرب

يقول:

غِرْبَانَ " أَغْمَاتِ " لاَ تَعْدَمْنَّ طِيبَّةً \ مِنَ اللَّيَالِي وَأَفْنَانًا مِنَ الشَّجَرِ !

تَظِلُّ زُغْبَ فِرَاخٍ تَسْكِنُّ بهَا \ مِنَ الـــحُرَرِ ،وَ تكْفِيها أَذَى المطَرِ

كَمَا نعِبْتُنّ بالْفَأْلِ يُعْجِبُني \ مُخبِّرَاتٍ عنْ أطْيَّبِ الخَبَرِ، [241]

---

[238] علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ص. 80-81

[239] المعتمد بن عباد ، ص. 187

[240] رشا عبد الله الخطيب ، تجربة السجن في الشعر الأندلسي ، ص. 180

[241] المعتمد بن عباد ،الديوان،ص. 189

من المفارقات الدلالية الواردة في هذا النص ، الدعاء للغربان لا عليها كما جرت العادة ، يدعو لها بطيب المأكل والمشرب ؛لا حر شديد ولا مطر جارف ، بل إنّه رأى في نعيبها فألا بقدوم نسائه لزيارته وعليـــه ف« مكامن الشعرية تكمن في الرسم المغاير لعقيدة الغير وتوقعاتهم »[242] ، وهاهو يواصل حديثه، مؤولا لنعيب الغربان ،بعيدا عن قراءة النجوم وحركتها يقول :

أَنَّ النُّجُومَ الَّتِي غَابَتْ ، قَدْ اقْتَرَبَتْ \ مِنَّا مَطَالِعُهَا تَسْرِي إِلَى الْقَمَرِ

عَلَيَّ إِنْ صَدَقَ الرَّحْمَانُ مَا زَعَمَتْ \ أَلاَّ يُرَوَّعْنَّ مِنْ قوْسِي وَلاَ وَتَرِي

وَاللهِ، وَاللهِ لاَ نفَّرْتُ وَاقِعها \ ولاَ تطَيَّرَت الغِرْبانُ بِالعوَرِ[243]

يقطع المعتمد على نفسه وعدا ، بأن لا يصطادها ولا يخيفها ،إذا ثبت فألها وظهر ما كان ينتظـــره ، ولعلـــها العادة القديمة التي ألفها المعتمد ،من حبّ التنجيم ،و الوعد بالنوال في حال الصدق ، طال كرمه هذه المـــرة حتى الغربان .

3- العــقــــــــارب :

وينادي العقارب ويدعو عليها قائلا:

وَيَا عَقَارِبَهَا لاَ تعْدَمِي أَبَدًا \ شَجًّا وَعَقْرًا ،وَلاَ نَوْعًا مِنَ الضَرَرِ

كَمَا مُلِأْتُنَّ قَلْبِي مُذْ حَلَلْتُ بِهَا، \ مَخَافَةً أَسْلَمَتُ عيْنِي إِلَى السَّهَرِ

وإن كان المعتمد قد تعاطف مع كلّ الحيوانات التي رصدناها ،إلاّ هذا النوع من الحيات الـــتي أقضـــت مضجعه وحرمته النوم ، و من النص الشعري لا نستطيع أن نجزم بأنّه قصد عقارب سامة حقيقية، أو لّمح إلى سجناء بغضين يلدغون كالعقارب .

---

[242] أحمد مداس ،لسانيات النص ، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ،عالم الكتب الحديث ، (الأردن) ، ط1، 2007، ض.61

[243] المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص.189

3-2 – 3 الدهـــر رؤيـــا تمفصليـــة :

ننقل النموذج اللساني لمفهوم التمفصل ونسحبه على النص الشعري فنراه يشتغل بالتعريف ذاته الذي قدّمه أندري مارتيني(André Martine) لمّا صرح قائلا بما مؤداه :"كلّ وحدة تَنْتُجُ عـــن التمفصـــل الأوّل وهي بدورها متمفصلة بوحدة أخرى من نوع آخر . "

<<Chacune des unités qui résultent d'une première articulation est en effet articulée son tour en unités d'un autre type>>([244])

إذن العلاقة بين رؤيا خارج السجن كوحدة أولى ورؤيا داخل السجن كوحدة ثانية يجمعهما" الدهر كوحدة مفصلية "

يقول:

حَنِقَ الدَّهْرُ عَلَيْنَا فَسَطَا ، \ وَكَذَا الدَّهْر عَلَى الحُرِّ حَنِق[245]

ويسبه مباشرة قائلا:

قُبِّحَ الدَّهْرُ فَمَاذَا صَنَعَا ؟ \ كُلَّمَا أَعْطَى نَفِيسًا نَزَعَا

قد هَوَى ظُلْمًا بِمَنْ عَادَاتُهُ \ أَنْ يُنَادِي كُلَّ مَنْ يَهْوى " لَعَا " ![246]

ثمّ إنّه لا يكف عن عتاب ولوم الدهر عساه يندم على فعلته ويتوب قائلا:

أَبَى الدَّهْرُ أَنْ يَقْنَى الحَيَاءَ وَيَنْدَمَا ، \ وَأَنْ يَمْحُوَ الذّنْبَ الَّذِي كَانَ قَدَّمَا

وَأَنْ يَتَلَقَّى وَجْهَ عَتْبِي وَجْهُهُ \ بِعُذر يُغْشِي صَفْحَتَيْه التَّذَمُّا[247]

---

(244) André Martinet , Eléments de linguistique générale , Armand Colin tirage 2em edi ,4, p .13

(245) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 147

(246) المصدر نفسه ،ص. 155

(247) المصدرالسابق ،ص. 158

ثمّ إنّ شاعرنا لا يتوقف عن عقد المقارنة بين ماضيه وحاضره يقول:

قَدْ كَانَ دَهْرُكَ إِنْ تَأْمُرْه مُمْتَثِلاً \ فرَدَّكَ الدَّهرُ مَنْهِيًا وَمَأْمُورَا(248)

وهاهو يخاطب ذاته حين استشعر الوحدة يقول:

مَتَّى رَأَيْتَ صُرُوفَ الدَّهْرِ تَارِكةً \ إِذَا انْبَرَتْ لِذَوِي الْأَخْطَارِ أَرْمَاقاَ ؟!(249)

والدهر يضع نصب عينه ذوي المكانة ، فيترصدهم و يتعقبهم ،حتى ينال منهم ، والمعتمد واحد من هؤلاء ، ولّما كانت هذه عادة الدهر ،فما عساه أن يفعل غير أن يتجلد .

لعلّ ما يمكن أن نخرج به من رؤيا الدهر التمفصلية ،أنّ المعتمد ؛لا يراجع أخطاءه ،لا يحاسب نفسه ،لا يعطي تبريرات سليمة ،وإنّما يُحمل الدهر مصائبه ، فتغير حاله كانت بسبب الدهر ، والدهر برئ منه براءة الـــذئب من دم ابن يعقوب (يوسف) عليهما السلام .

(248) المصدر السابق ،ص. 169

(249) المصدر السابق ،ص. 181

الفصل الثالث

شعريــة النص

1- شعرية الصوت :

1- 1 الوزن والقافية:

مهما قيل عن حد الشعر في تعريف قدامة بن جعفر بأنه «قول موزون مقفى يدّل على معـــنى »[250] وما تبع ذلك من مراجعة وأخذ ورد –لا مجال للإفاضة فيها – يبقى هذا القول يشكل أحد مقومات الشعرية العربية وأبرز معالمها على مر العصور ، غير أنّه يحسن أن ننبه إلى أن عملنا هنا يقوم على التطبيق، لكن التحليل يأخذ في حسبانه الجانب النظري ، وعليه فنحن مطالبون بتذكر مفاهيم العروض العربي مـــن وزن إلى قافيـــة وإيقاع وبحور ... ومايدور في فلك هذا الزخم المفاهيمي.

وقد تسهل مهمتنا إذا ما أبرزنا ذلك في جداول كالجدول النموذجي التالي لابن زيدون :

مطلع القصيدة	البحر	التشكيل المثالي	التشكيل الفعلي
-تَنَشَّقَ ، مِنْ عَرْفِ الصبا ماتَنَشّقَا وعاوده ذكر الصبا فتشوقا -شَحَطنا وما بالدّارِ نَأْيٌ ولا شحط وشطّ بمن نهوى المزار وما شطّوا - ألم يأن أن يبكي الغمام على مثلي ويطلب ثأري البرق منصلت النصل -بني جهورأحرقتم بجفائكم جناني ،ولكن المدائح تعبق	الطويل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ×4	فعول مفاعلن
- ماجال بعدك لحظي في سنا القمر إلاّ ذكرتك ذكر العين بالأثر	البسيط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ×4	متْفعلن فعلن متَفعلن فعلن

---

[250] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، دتح ، (دط) ،(دت) ، ص.3

-الهوى في طلوع تلك النّجوم والمنى في هبوب ذاك النسيم	الخفيف	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ×3	فعلاتن مــــتَفعلن فالاتن
- *ما على ظنّي باس* *يجرح الدّهر وياسو*	مجزوء الرمل	فاعلاتن فاعلاتن ×2	فعلاتن فاعلاتن

ويوضح هذا الجدول ما يتعلق بالوزن عند ابن عمار :

مطلع القصيدة	البحر	التشكيل المثالي	التشكيل الفعلي
- سجياك إن عافيت أندى وأوضح وعذرك إن عاقبت أجلى وأوضح - تراءى بعيني إن أردت مبرتي وسبب إلى الحسنى ولو بقسيم	الطويل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ×2	فعول – مفاعلن
-أدرك أخاك ولو بقافية كالطل يوقظ نائم الزهر -نفسي تحن إلى فداء تفديك نفسي من شراء - قالوا أتى الراضي فقلت لعلّها خلعت عليه من صفات أبيه - هلا سألت شفاعة المأمون أو قلت ما في نفسه يكفيني	الكامل	متَفـــــاعلن متَفـــــاعلن متَفاعلن ×3	متْفاعلن-متفاعل – متْفـــــا –متَفـــــا- متفاعلاتن
-كأني أراك أبا جعفر تقول وتبسم نحوي مشيرا	المتقارب	فعولن فعولن فعولن فعولن ×2	فعول – فعو
-قل لبرق الغمام ظاهر بريدي قاصدا بالسلام قصر الرشيد	الخفيف	فاعلاتن مســـتفع لـــن فاعلاتن ×2	فعلاتن – متفعلن – فالاتن

-يقول قوم إن المؤيد قد أحال في فديتي على نقده	المنسرح	مستفعلن مفعـــولات مستفعلن ×2	متفعلن – مستعلن –مفعلات
-بؤسي شقورة عندي أربى على كلّ بؤسي	المجتث	مستفع لن فاعلاتن ×2	فعلاتن – متفعلن

أما المعتمد ابن عباد فسيثبت الجدول التالي وزنه الشعري :

مطلع القصيدة	البحر	التشكيل المثالي	التشكيل الفعلي
- من عزا المجد إلينا قد صدق لم يلم من قال -مهما قال- حق - قل لمن جمع العلم وما أحصى صوابه: - قبّح الدّهر فماذا صنعا ؟ كلّما أعطى نفيسا نزعا	الرمل	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ×2	فعلاتن – فاعلن – فعلن
-أرمدت أم بنجومك الرمدّ؟ فقد عاد ضدّا كل ما تعد -لما تماسكت الدّموع، وتنبّه القلب الصديع - شعراء طنجة كلهم والمغرب ، ذهبوا من الإغراب أبعد مذهب - خرجوا ليستسقوا فقلت لهم : "دمعي ينوب لكم عن الأنواء " - غنتك أغماتية الألحان ، ثقلت على الأرواح والأبدان - سلّت عليّ يد الخطوب سيوفها ، فجذذن من جلدي الخطيف الأمتنا	الكامل	متفـــاعلن متفـــاعلن متفاعلن ×2	متْفاعلن – متَفاعلاتن – متْفـــــاعلاتن – متفاعل – فعِلــن – فعْلن –متفعلن

-كنت حلف الندى ورب السماح وحبيب النفوس والأرواح - رد بري بغيا علي وبرا، وجفا فاستحق لوما وشكرا	الخفيف	فاعلاتن مســـتفع لـــن فاعلاتن ×2	فعلاتن – متفعلن – فالاتن
- بكى المبارك في إثر بن عباد بكى على أثْر غزلان وآساد - ياغيم عيني أقوى منك همتانا أبكي لحزني وما حمّلت أحزانا - فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد في أغمات مأسورا - أنباء أسرك قد طبّقن آفاقا بل قد عمّمن جهات الأرض إقلاقا - غربان "أغمات" لاتعدمنّ طيبة من اللّيالي وأفنانا من الشجر - لو أستطيع على التزويد بالذهب فعلت ،لكن عداني طارق النوّب - اقنع بحظك في دنياك ماكان وعز نفسك إن فارقت أوطانا - قبر الغريب سقاك الرائح الغادي حقا ظفرت بأشلاء ابن عباد	البسيط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ×2	متفعلن –فعِلن-فعْلن
- أرى الدنيا الدنية لا تواتي ، فأجمل في التصرف والطّلاب - إليك النزر من كفّ الأسير فان تقنع تكن عين الشكور - دعا لي بالبقاء وكيف يهوى أسير أن يطول به البقاء ؟	الوافر	مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعلتن ×2	مفاعلْتن – فعولن

- هم أوقدوا بين حنبيك نارا أطالوا بها في حشاك استعارا - تبدلت من عز ّظلّ البنود بذّل الحديد وثقل القيود - كذا يهلك السيف في جفنه إذا هزّ كفّ طويل الحنين	المتقارب	فعولن فعولن فعولن فعولن ×2	فعـــول – فعـــو – فاعل - فعلن
- بنيتي كوني به برّة فقد قضى الدهر بإسعافه - قيدي أما تعلمني مسلما ؟ أبيت أن تشفق أو ترحما	السريع	مســـــتفعلن مســـــتفعلن مفعولات ×2	مـــتفعلن مســـتعلن فاعلن /فعلن
- هذي جبال درن ، قلبي بها ذو دَرَنِ - قالت : لقد هنّا هنا مولاي ،أين جاهنا ؟	الرجز	مســـــتفعلن مســـــتفعلن مستفعلن ×2	متفعلن – مستعلن

1- 1-1 قراءة جدول الوزن:

أ- ا ابن زيدون :

ما يحسن أن نلاحظه في تجربة السجن التي خاضها ابن زيدون ؛ أنه قد نسج قصيدتين ناهيك عن نتفـــة ومخمسة من بحر الطويل ، أي مايقارب 138 بيتا ، ومما يجدر ذكره في هذا الصدد أن بـــحر الطويل مـــن « أشيع بحور العرب »[(251)]،ويكفيه أن تكون أربع معلقات العرب منه(امرئ القيس،زهير، لبيد، وطرفة) .

وحتى يُوضع قولنا في نصابه ، لا نزعم جزافا أن البحر هو مصدر القصائد الجيدة ، وتغيب بالتالي الفاعلية

---

(251) سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ،محاولة لإنتاج معرفة علمية ،الهيئة المصرية للكتاب ،(دط) ، 1993، ص .46

الشعرية ، ودورها في تطويع البحور والإبداع ، لكن يمكن أن نحتفظ " بالبحر " كعلامة لها دلالتها، كما سبق وأن اعتبرنا طول القصيدة أو قصرها علامة سيميائية .

من هنا تنبع مشروعية ربط البحر بالتجربة الشعرية ، وهذا عين ما قرره حازم القرطاجني لما قال إنّ :« الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوّة» [252] ،وعليه هذا طرح لا يمكن أن نلغيه بالمرة ولا يمكن في الوقت ذاته أن نتقبله في عمومه دون حجج من النصوص تدعمه ، استئناسا بذلك يمكن أن نقول : السجن كفترة ضعف تتطلب تساميا جماليا حققه الإيقاع القوي لبحر الطويل. والمنحى ذاته يسلكه عز الدين اسماعيل في كتابه " التفسير النفسي للأدب" لما يقول : «أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنّما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة ، وأنّهم حينما يعبرون عن حالات السرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة »[253] ، والذي لا مراء فيه أنّ شاعرنا؛ القابع في السجن والمستلبة حريته هو بلا أدنى شك حزين

إذن على بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) صاغ ابن زيدون قصائده ، لكنه لم يلتزم به على نحو مطلق في تشكيله المثالي ، بل أحدث تغييرات أي بمصطلح الخليل زحاف القبض في (فعولن ومفاعيلن) لتصبح (فعول ومفاعلن) على التوالي .

وقد ورد قبض فعولن هنا مرة أما مفاعيلن فقد أصابها قبض وعمل شاعرنا هنا يتناسب مع نفسيته سيما في أماكن قبض فعولن التي تكون عادة في بداية ، السطر أو حشوه أما مفاعيلن فترد مقبوضة في العروض ، ويعتبر القبض حسن في الشعرية العربية .

---

[252] أبو الحسن حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تق تح محمد الحبيب ابن خوجة ، دار الغرب الإسلامي (لبنان) ، (ط2)،1981، ص.269.

[253] عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب (القاهرة) ، ط 4، دت ، ص. 72

وحتى نفسر عمليا ما حدث من تغيرات في بحر الطويل عند ابن زيدون ، نستثمر مفهوم النّبر كمـــا طرحــه كمال أبو ديب حين يقول : « إنّ النّبر هو الفاعلية الأساسية في تحديد شخصية الوحدات الإيقاعيـــة للكتــل الوزنية في بيت من الشعر »[254] .

وكما أن للنفس الطويل الذي تمتع به شاعرنا وحسه الموسيقي ، حققا له مقدرة التزام التشكيل المثـــالي في بعض الأبيات من مثل :

وما كنت إلاّ الصّارم العضب في جفن ∴ أو اللّيث في غاب أو الصّقر في وكن [255]

وقد نسج شاعرنا قصيدة من خمس وعشرين بيتا على مجزوء الرمل ، مفضلا إياه على الرمل التام ؛ ذلــك أنّ هذا الأخير « أبطأ البحور»[256] ، محدثا في تفعيلات مجزوئه زحافات الخبن خمسا وثلاثين مرة ، أي بمعــدل زحافين في البيت ، وهذا ما أعطاه سرعة وانسيابا عكس صفة البطء الأساسية ، ليُصبح «للرمل لينا وســهولة »[257] ويكون أليق بالرثاء النفسي وندبها .وما نسجله هنا أن صدر البيت الثاني عشر من القصيدة ؛أي " أنـــا حيران وللامـــ " لا يستقيم وزنه إلاّ إذا وظفنا مفهوم النبر الذي دعا إليه كمال أبو ديب فتكون القراءة نفسية من غير مد الألف وبمقطع قصير هكذا :

" أنـَـ حيران وللأمـــ"

0/0// /0/0/ //

أي يقع النبر على ألف المد حيران ، حيث ينتقل النبر من النواة فعو إلى فا الثانيـــة .و يـــدعمنا في -قراءتنـــا المقترحة- أحمد مختار عمر لما يصرح قائلا : «نطق "أنا" بالمد (بالفتحة الطويلة) عنـــد بعضـــهم ، وبالفتحـــة

[254] كمال أبو ديب ، البنية الإيقاعية في الشعر العربي ،نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين (بيروت)، (ط2) ، 1981 ، ص
[2] ابن زيدون ، الديوان ، ص.43
[256] سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص.42
[257] أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص.269

القصيرة عند بعضهم ،و الأمر يمكن أن يحمل على وضع النبر على المقطع الثاني في الحالة الأولى ، وعلى المقطع الأول في الحالة الثانية »[258]

« والواقع أن صورة البحر الصوتية سواء قوبلت بالتفاعيل ،أو بالحركات والسكنات وترتيب هذه مع تلك ،أو بالمقاطع الصوتية صورة مجردة تكتسي لحما ودما عندما يصـــاغ الشعر على أوزانها ،فيأخذ النغم من الكلمات والجمل معنى آخر يضاف إلى هذه الصورة الصوتية المجردة»[259]

ب - ابن عمـــار:

تجدر الإشارة –بداية- إلى أنّ محقق ديوان ابن عمار ، قد أخطأ في نسبة مقطوعة وقصيدة لغير بحرهما ، يتعلق الأمر بالقصيدة التي مطلعها :

قُلْ لِبَرْقِ الْغَمَامِ ظَاهِرَ بَرِيدِي ∴ قَاصِدًا بِالسَّلاَمِ قَصْرَ الرَّشِيدِي [260]

حيث نسبها لبحر الكامل وهي من بحر الخفيف ، والمقطوعة الثانية مطلعها :

أَصْبَحْتُ فِي السُّوقِ يُنَادَى عَلَى ∴ رَأْسِي بِأَنْوَاعٍ مِنَ الْمَالِ[261]

إذ أنها من بحر السريع لا الرجز ،ثمّ إنّه أغفل مقطوعة دون أن ينسبها لأي بحر ؛ وهي من مجـــزوء الكامـــل؛ مطلعها :

نَفْسِي تَحِنُّ إِلَى فِدَاءٍ ∴ تَفْدِيكَ نَفْسِي مِنْ شِرَاءٍ [262]

إذن ، قد تصدر بحر الكامل البحور الطويلة الصافية التي نسج فيها ابن عمار، وذلك بواحد وخمسين بيتـــا، ثمّ الخفيف بواحد وثلاثين بيتا فالطويل بواحد وعشرين بيتا ، فباقي البحور كما هو موضح في الجدول .

---

(258) أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ،دط،1991،ص.362.

(259) محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي ، التحليل النصي للشعر ، دار غريب (القاهرة) ،دط، 2001،ص.197.

(260) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ، ص . 309

(261) المصدر نفسه ، ص. 305

(262) المصدر نفسه ،ص .306.

ولما كانت «القصيدة العمودية من أكثر القصائد الشعرية اعتمادا على الهندسة الصوتية الإيقاعية الثابتة ، تلك الهندسة التي تقوم على الترتيب ، والتعاقب والتكرار الثابت ، سواء على مستوى المقاطـــع الصوتية ، أوالحركات الصوتية أو صيغ التفعيلة العروضية »[263] ، فإنّ ابن عمار عندما يحدث تغيـــرا في تفعيـــلة من تفعيلاته فإنّه يلتزم بهذا التغيير ويحافظ على الموقع أيضا ، وعلى سبيل المثال في بحر المتقارب التزم في عروضـــه بـــ "فعو" على طول المقطوعة، ولا ننس التناظر الذي حققه في مجزوء الكامل بين مُتَفَا في عروضه ب ثلاثـــة عشرة مرة ومتْفَا في ضربه كذلك .

أما بحر الكامل ، وهو من أهم البحور التي اعتاد ابن عمار أن يصوغ على تفعيلاته ، فإنه أحدث فيه الإضمار تسعا وتسعين مرة ،فأنتج متْفاعلن ، و أحصينا متفاعل ثلاث وثلاثين مرة وهو ما يعرف بالقطع، بالإضـــافة إلى الترفيل متفاعلن سبع مرات لتصبح متفاعلاتن ، وفي كلّ هذه التغييرات لم يخرج ابن عمار عمّا هو متعارف عليه من زحافات وعلل .

في حين انحصرت تغيرات الطويل في القبض لفعولن ومفاعيلن ،حيث وردت فعول سبعا وثلاثين مرة، وغـــير بعيد منها مفاعلن بأربعين مرة.

وكما لاحظنا أنّ بيت ابن عمار التالي ،الذي هو من بحر الطويل لا يستقيم وزنه ،ونرجع ذلك لخطأ اكتنـــف البيت في كلمة من كلماته .

نَعَمْ لِي ذَنبٌ غَيْرَ أَنَّ لِحِلْمِهِ .·. صِفَاتٌ يَزِلُّ الذَّنْبُ عَنْهَا فَيَسْفَحُ[264]

---

[263] مراد عبد الرحمن مبروك ، الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري ، دراسة نصية ، مركز الحضارة العربية ، (القاهرة) ، (ط1)، 2000، ص. 20

[264] ابن عمار ، الديوان ،ص. 319

وما نلاحظه على بحر الخفيف هو ورود فعلاتن خمسين مرة أي تحول المقطــع المفتــوح (ص ح ح/cvv)في فاعلاتن إلى مقطع قصير (cv /ص ح) ، متبوعة بتحول مستفعلن إلى متفعلن أي تحــول المقطــع المغلــق (cvc/ص ح ص) إلى مقطع قصير .

ج - المعــتمــد:

من خلال الجدول تبين أنّ شاعرنا فضل البحور الطويلة ؛وعلى رأس القائمة ، أمكننا تسجيل حضور بحر الطويل ؛ الذي أحدث في تفعيلاته زحاف القبض لفعولن ومفاعلين ؛ بحيث قام بحذف الخامس الساكن مئــة وخمسين مرة لتصبح فعول و أحصينا ستة وثمانين مرة لمفاعلن ، وقد سبق أن أوضحنا أنّ القــبض حســن في الشعرية العربية ، لكن تجدر الإشارة إلى أنه كان على فعولن أن تتمتع بقدر من السلامة مقارنة بمفاعلن، الأمر الذي غاب هنا بحلول فعول مكانها ، وربّما أرجعنا ذلك إلى الخفة التي بحث عنها شاعرنا حيث «أنّه قد تقبض (فعولن) أي يحذف ما يقابل النون الساكنة فيها ، ولكن هذا لا يغير من عدد المقاطع شيئا ، إذ يبقى عــددها ثمانية وعشرين أيضا. غير أنّ الذي يتغير في هذه الحالة هو نوع المقطــع فحســب فيقصــر بعــد أن كــان طويلا»[265] ، كما لاحظنا زحاف "الحذف" في مفاعلن حيث حذف سببها الخفيف مــن آخــر التفعيلــة "مفاعيلن " لتصبح مفاعي وقد عبرنا عنها بمفاعــل ، و ننوه أنّه قد حصل خطأ في نسبة القصيدة التي مطلعها:

"غَرِيبٌ بِأَرْضِ الْمَغْرِبَيْنِ أَسِيٌر .:. سَيَبْكِي عَلَيْهِ مِنْبَرٌ وَسَرِيرُ" [266]

حيث نسبها المحقق لبحر البسيط وهي في الواقع من بحر الطويل ، وقد اكتنف الديوان بعض الأخطاء في الكتابة ، التي أوضحها ميزان العروض ؛ حين لجأنا لتقطيع ؛مثال ذلك :

"بلى وقولٌ لا شيء علي حرام " الذي لا يستقيم وزنه العروضي ،إلاّ بعد حذف حرف الواو واستبعاد التنوين من" قولٌ" .

---

[265] محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، دار غريب (القاهرة) ، دط ،2006 ، ص.190.

[266] المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص. 165

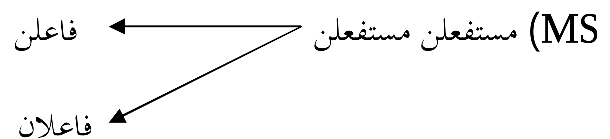
إلى جانب الطويل ، نسج شاعرنا اثنين وثلاثين بيتا على بحر الكامل بتفعلاته الصافية ؛ والتي غيَّر من تشكيلها المثالي " متفاعلن " إلى تفعيلة "متْفاعلن" ثلاث وستين مرة وهو ما يعرف بزحاف الإضمار* ، أمـــا تفعيلـــة "متَفاعلاتن" فقد وردت خمس مرات و"متْفاعلاتن" ثلاث مرات في مجزوء الكامل لا غير ، ويسمى هذا التغيير بعلة" الترفيل** "، أيضا عثرنا على علة القطع التي غيرت متفاعلن إلى متفاعلْ ثماني عشر مرة. وإن دل هـــذا اللإحصاء على شيء فإنّما يدلّ على أمرين : أوّلا أن شاعرنا كسر الوزن العروضي ليوافق حالته النفسية ويعبر عن خلجاته الداخلية ، ثانيا : مع خضوع شاعرنا للضغط النفسي فهو لم يخرج عما تبيحه الذائقة الشـــعرية العربية والتي قننها الخليل في التغييرات التي سجلناها .

لعلّ أهم ما يمكن ملاحظته في استعماله لبحر البسيط إحداثه الخبن لتفعيلة " فاعلن" التي تحولت إلى "فعِلن" مائة وواحد وثلاثين مرة ، وفعْلن بمعدل تكرار يصل إلى ثلاث وخمسين مرة ففاعلن يمكن« أن تتركب نوويا بأي من الطرق {- 0- - 0 - 0 - 0 - 0

- - - 0 } فالنبر فيها كلّها من طبيعة واحدة»[267]

أما مستفعلن فالصورة الغالبة التي تحولت لها هي " متفعلن" وذلك بخمسين مرة .

لما كان« السريع له الشكل التالي فقط :



وأن الصورة التي أعطاه إياها الخليل صورة وهمية SUN مستفعلن مستفعلن مفعولات »[268] ،وإذا اعتقـــدنا أنّ السريع في تشكيله المثالي هو فاعلن لا مفعولات كما ذهب الخليل ،فإنّ فاعلن تغيرت مرة واحدة إلى فعلن

* الإضمار تكين الالثاني المتحرك ، ينظر : صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ،ص. 218

** الترفيل : زيادة حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع ، ينظر :صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإ'يقاع الشعري ، ص.220

(267) كمال أبوديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص. 478

(268)المرجع نفسه ، ص. 117

أما مستفعلن فقد أصابها الطي ست مرات ومثلها للخبل، وتجدر الإشارة إلى أن السريع «فجأة يحدث (لـــه) تغيير إيقاعي واضح، كأنما يصل النفس إلى قرار يرتفع بعده فجأة ، بنبر قوي على (- 0) أو عـــلى (- - 0) في الوحدة الأخيرة» ،وهذا ما لمسناه من خلال (علقما –ترحما –مسلما...)

أما أهم التغيرات التي شهدها بحر المتقارب «زحاف القبض أي تحول " فعولن د—" إلى " فعـــول د-د" في هذا البحر كثير جداً»[269] أحصينا خمسا وأربعين مرة .أما فعو فقد وردت ب ستة عشرة مرة . ولاحظنـــا تغيير آخر طرأ على تفعيلة "فعولن" فتحولت إلى فاعل أو فعلن.بمعدل اثنتا عشرة مـــرة ،وإن لم تكـــن مـــن التغييرات المعهودة في بحر المتقارب ، وذلك لأنّ فعولن هي مقلوب فاعلن (//0/0-/0//0) وذلك من الناحية الكمية، بل « أنّ الوحدتين (فعولن /فاعلن) لهما التصاق جذري بإيقاع الشـــعر العـــربي ،وأن التشـــكيلين الأساسيين النابعين منهما لهما خصائص (...) وثيقة الالتصاق بطبيعة هذا الإيقاع »[270]

ومن جملة البحور التي نسج عليها المعتمد قصيده بحر الخفيف،إذ أحدث في تفعيلة فـــاعلاتن زحـــاف الخـــبن فصارت فعلاتن ثمانية عشرة مرة والعدد ذاته مع متفع لن ،«وفي الضرب تصير "فاعلاتن "إلى "فـــالاتن --- "وتنتقل إلى "مفعولن "،وتسمى هذه العلة تشعيثا وهي من العلل التي تعامل معاملة الزحاف من حيث عـــدم اللزوم»[271] فقد وردت ثلاث مرات .

وقد صاغ المعتمد على بحر الرمل ،حيث «يدخل زحاف "الخبن" في حشـــو الرّمـــل كـــثيرا فتصـــير "فاعلاتن –د — -" إلى (فعلاتن دد--)»[272]، وحدث ذلك خمسا وثلاثين مـــرة ،أما فعلن فقـــد وردت عشرين مرة وفاعلن ستة عشرة مرة .

في حين بحر الوافر فقد غيّرت مفاعلتن إلى مفاعلْتن بستين مرة أما فعولن فحصل ذلك اثنين وخمسين مرة .

---

(269) يوسف بَكار ، في العروض والقافية ، دار المناهل (لبنان) ، ط2، 1990، ص.78

(270) كمال أبوديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص.48

(271) يوسف بكار ، في العروض والقافية ، ص.106

(272) المرجع نفسه ، ص. 117

أما حمار الشعراء (بحر الرجز) ، فلم يركبه شاعرنا إلاّ مرتين ، وذلك في أربعة أبيات ، وقد جاء بــه على سبيل الدعابة الممزوجة بالمرارة في حديثه مع زوجته ، أيضا في سخريته من عبث القدر به الذي أوصله إلى جبال درن ، كما أنّه استخدمه في شكله المجزوء مرة والتام مرة أخرى ، ناهيك عما ألحقه به مــن تغــيرات نحصرها في الطيّ* سبع مرات والخبل** ست مرات .

ومهما حاولنا الوقوف على أسباب تفضيل شاعر لبحر دون آخر ، يبقى« الشاعر لا يختــار أســاليبه العروضية متعمدا ، بل يجد نفسه متجها إليها بشكل لا شعوري ، أو يوشك أن يكون كذلك »(273).

ونعود فنقرر أنّ تفسيراتنا مجرد فروض ، تحاول استكناه شعرية الوزن ،ذلك أنّ الشاعر صاحب التجربة لا يعرف حقيقة لماذا تأنس روحه لهذا النغم وتنفر من ذاك في حالة معينة ،وترجع إلى عكس الأمور في أحيان أخرى ، فما بالنا بمن يُقارب الشعر مقاربة محايثة (Immanence)

سيحاول الجدول التالي أن يوضح ما يتعلق بأمر القافية عند ابن زيدون :

مطلع القصيدة	القافية	لقب القافية	نوع القافية	الروي	حركةالروي
-تنشق من عرف الصّبا ما تنشّقا وعاوده ذكر الصبا فتشوقا	/0//0	المتدارك	المطلقة	القاف	الفتحة
- بني جهور أحرقتم بجفائكم جناني ،ولكن المدائح تعبق	/0//0	المتدارك	المطلقة	القاف	الضمة
-شحطنا وما بالدّار نأي ولا شحط وشطّ بمن نهوى المزار وما شطّوا	/0/0	المتواتر	المطلقة	الطاء	الضمة
-الهوى في طلوع تلك النّجوم والمنى في هبوب ذلك النسيم	/0/0	المتواتر	المطلقة	الميم	الكسرة

* الطيّ حذف الرابع الساكن ، ينظر: صلاح يوسف ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص.218

** الخبل : خبن+ طيّ يُنظر المرجع نفسه ،ه ص.218

(273) علي السيد يونس ، جماليات الصوت اللغوي ، دراسات لغوية نقدية ،دار غريب (القاهرة) ، (دط) ، 2002،ص.21

-ماجال بعدك لحظي في سنا القمر إلاّ ذكرتك ذكر العين بالأثر	0///0/	المتراكب	المطلقة	الراء	الكسرة
-ألم يأن أن يبكي الغمام على مثلي ويطلب ثأري البرق منصلت النصل	0/0/	المتواتر	المطلقة	اللاّم	الكسرة
-قل للوزير ، وقد قطعت بمدحه زمني ،فكان السّجن منه ثوابي	0/0/	المتواتر	المطلقة	الباء	الكسرة

وسيكتفي الجدول الموالي بعرض قافية ابن عمار :

مطلع القصيدة	القافية	لقـــب القافية	نـــــوع القافية	الروي	حركة الروي
- كأني أراك أبا جعفر تقول وتبسم نحوي مشيرا	0/0/	متواتر	مطلقة	الراء	الفتحة
- أدرك أخاك ولو بقافية كالطل يوقظ نائم الزهر	0/0/	متواتر	مطلقة	الراء	الكسرة
- قالوا أتى الراضي فقلت لعلّها خلعت عليه من صفات أبيه	0/0/	متواتر	مطلقة	الهاء	الكسرة
- يقول قوم إن المؤيد قد أحال في فديتي على نقده	0//0/	متدارك	مطلقة	الهاء	الكسرة
-سجياك إن عافيت أنـــدى وأسمـــح وعذرك إن عاقبت أجلى وأوضح	0//0/	متدارك	مطلقة	الحاء	الضمة
- هلا سألت شفاعة المأمون أو قلت ما في نفسه يكفيني	0/0/	متواتر	مطلقة	النون	الكسرة
- قل لبرق الغمام ظاهر بريدي قاصدا بالسلام قصر الرشيدي	0/0/	متواتر	مطلقة	الدال	الكسرة

- بؤسي شقورة عندي أربى على كلّ بؤسي	0/0/	متواتر	مطلقة	الياء	الكسرة
- نفسي تحن إلى فداء تفديك نفسي من شراء	0/0/	متواتر	مطلقة	الهمزة	الكسرة
- أصبحت في السوق ينادى على رأسي بأنواع من المال	0/0/	متواتر	مطلقة	اللام	الكسرة
- تــراءى بعـــيني إن أردت مـــبرتي وسبب إلى الحسنى ولو بقسيم	0/0/	متواتر	مطلقة	الميم	الكسرة

ويعمل الجدول على تليخيص قافية المعتمد:

مطلع القصيدة	القافية	لقـــــب القافية	نـــــوع القافية	الروي	حركـــــة الروي
-هم أوقدوا بين جنبيك نارا أطالوا بها في حشاك استعارا	0/0/	متواتر	مطلقة	الرّاء	الفتح
-يقولون صبرا ، لاسبيل إلى الصبر سأبكي وأبكي ما تطاول من عمري	0/0/	متواتر	مطلقة	الرّاء	الكسر
-بكت أن رأت إلفين ضمهما وكر مساء،وقد أخنى على إلفها الدّهر	0/0/	متواتر	مطلقة	الرّاء	الضم
-فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد في أغمات مأسورا	0/0/	متواتر	مطلقة	الرّاء	الفتح
-غريبٌ بأرض المغربين أسير سيبكي عليه منبر وسرير	0/0/	متواتر	مطلقة	الرّاء	الضم
-حُجبت فلا والله،ما ذاك عن أمري فاصغ فدتك النّفس سمعا إلى عُذري	0/0/	متواتر	مطلقة	الرّاء	الكسر

-إليك التزر من كفّ الأسير فان تقنع تكن عين الشكور	0/0/	متواتر	مطلقة	الرّاء	الكسر
- رَدّ بِري بغيا عليّ وَبرا ، وجفا فاستحق لوما وشكرا	0/0/	متواتر	مطلقة	الرّاء	الفتح
-هذي جبال درن ، قلبي بها ذو درن	0///0/	متراكب	مطلفة	النون	الكسر
-يا غيم عيني أقوى منك هتانا أبكي لحزني وما حمّلت أحزانا	0/0/	متواتر	مطلقة	النون	الفتح
-كذا يهلك السّيف في جفنه إذا هزّ كفّ طويل الحنين	0/0/	متواتر	مطلقة	النون	الكسر
-غنتك أغماتية الألحان ثقلت على الأرواح والأبدان	0/0/	متواتر	مطلقة	النون	الكسر
-سلّت عليّ يد الخطوب سيوفها فجذذن من جلدي الخطيف الأمتنا	0//0/	متدارك	مطلقة	النون	الفتح
-اقنع بحظك في دنياك ما كان وعزّ نفسك إن فارقت أوطانا	0/0/	متواتر	مطلقة	النون	الفتح
-قالت : لقد هنّا هنا مولاي ،أين جاهنا ؟	0//0/	متدارك	مطلقة	النون	الفتح
-أرمدت أم بنجومك الرمد ؟ فقد عاد ضدّا كلّ ما تعد	0///0/	متراكب	مطلقة	الدّال	الضم
بكى المبارك في إثر ابن عباد بكى على أثر غزلان وآساد	0/0/	متواتر	مطلقة	الدّال	الكسر
- تبدلت من عزّ البنود بذلّ الحديد وثقل القيود	0/0/	متواتر	مطلقة	الدّال	الكسر
-أما لانسكاب الدّمع في الخدّ راحة؟ لقد آن أن يفنى ويفنى به الخدّ	0/0/	متواتر	مطلقة	الدّال	الضم

-قبر الغريب سقاك الرّائح الغادي حقا لقد ظفرت بأشلاء ابن عباد	0/0/	متواتر	مطلقة	الدّال	الكسر
-أبى الدهر أن يقنى الحياء ويندما ، وأن يمحو الذّنب الّذي كان قدّما	0//0/	متدارك	مطلقة	الميم	الفتح
-كلامك حرّ والكلام غلام وسحر ولكن ليس فيه حرام	0/0/	متواتر	مطلقة	الميم	الضم
- قيدي أما تعلمني مسلما ؟ أبيت أن تشفق أو ترحما	0//0/	متدارك	مطلقة	الميم	الفتح
-تعطّف في ساقي تعطف أرقم يُساورها عضا بأنياب ضيغم	0//0/	متدارك	مطلقة	الميم	الكسر
- أرى الدّنيا الدّنية لا تُواتي فأجمل في التصرّف والطِّلاب	0/0/	متواتر	مطلقة	الباء	الكسر
-شعراء طنجة كلّهم وَ المغرب ذهبوا من الإغراب أبعد مذهب	0//0/	متدارك	مطلقة	الباء	الكسر
-لو أستطيع على التزويد بالذّهب فعلت ،لكن عداني طارق النوّب	0//0/	متدارك	مطلقة	الباء	الكسر
-من عزا المجد إلينا قد صدق، لم يُلم من قال –مهما قال- حق	0//0/	متدارك	مقيّدة	القاف	السكون
-أنباء أسرك قد طبّقن آفاقا بل قد عمّمن الأرض إقلاقا	0/0/	متواتر	مطلقة	القاف	الفتح
-لّما تماسكت الدّموع ، وتنبه القلب الصّديع	0/0/	متواتر	مطلقة	العين	الضم
-قُبّح الدّهر فماذا صنعا ؟ كلّما أعطى نفيسا نزعا	0///0/	متراكب	مطلقة	العين	الفتح
- قل لمن جمع العلم وما أحصى صوابه	0/0/	متواتر	مقيّدة	الهاء	السكون

-بنيّتي كوني برّة فقد قضى الدّهر بإسعافه	0/0/	متواتر	مقيّدة	الهاء	السكون
- كنتُ حلف النّدى وربّ السّماح وحبيب النّفوس والأرواح	0/0/	متواتر	مطلقة	الحاء	الكسر
- قضى وطرا من أهله كلّ نازح وكرّ يداوي علّة في الجوارح	0//0/	متدارك	مطلقة	الحاء	الكسر
- خرجوا ليستسقوا فقلت لهم : " دمعي ينوب لكم عن الأنواء "	0/0/	متواتر	مطلقة	الهمزة	الكسر
-دعا لي بالبقاء وكيف يهوى أسير أن يطول به البقاء	0/0/	متواتر	مطلقة	الهمزة	الضم
لك الحمد من بعد السيوف كبول بساقي منها في السجن حجول	0/0/	متواتر	مطلقة	اللاّم	الضم
-تؤمّل للنفس الشجية فرحة وتأبى الخطوب السود إلاّ تماديا	0//0/	متدارك	مطلقة	الياء	الفتح

1-1 -2 قراءة الجدول القافية :

أ - ابن زيدون :

أولى العرب عناية خاصة للقافية♦ ، بل وخصوها بمعايير جمالية يجب أن تتــوفر عليهـــا « ويمكــن للباحث أن يستخلص من أبحاثهم بعض المقاييس التي كانت تحكم آراءهم ، وأهمها نوعـــان: (1) المقيـــاس الجمالي ، وقد عبروا عنه برعاية التناسب في الصوت ، وهذا المقياس يعني تكرار حركة الروي أو حركة ما قبله أو ما قبل هذا (...) ، (2) المقياس المعنوي بمعنى أن يكون لكل قافية معنى .»[274]

من هنا ، نجد شاعرنا لا يخرج عن إطار شعرية القافية العربية ، إذ الجدول السابق يُوضح كيف أنّـــه التزم بروي واحد " قاف ، طاء أو راء «كما أن الباء واللام والميم من حروف الذلاقة التي يكثر دورانهـــا في الكلام العربي »[275]. والتي استغلّ طاقاتها الموسيقية « وكان للقوافي من الاعتناء بالإيقاع نصيب .فالقـــوافي مطلقة جميعا ، مما يتيح التعبير عن المدّ والترجيع وتصوير الانفعال ، كما أنّ بعض القوافي مردف بالواو أو الياء لإعطاء قدر كبير من التطريب ♦»[276] من مثل (النجوم /العظيم) ،(العموم /العليم)، (أليم /الكلوم) .

وعليه ، فقد استخدم ابن زيدون القافية المطلقة ؛ لأنّه – في تصورنا- يُحاول الابتعاد عن واقعه وتغـــييره ، إذ يكفيه أنّه مقيّد ، فليُطلق شعره أو بالأحرى الصوت الأخير منه ، ونعتبره شكلا من أشكال التعويض .

♦ تختلف الآراء بكثرة حول تعريف القافية ، حيث يراها الأخفش آخر كلمة في البيت ، ويراها آخرون مساوية للروي أي آخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت ، في حين يراها الخليل ، وهو التعريف الأكثر شيوعا " مجموعة حروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت ") ، ينظر سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علميّة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،(دط) ، 1993، ص.86

(274) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،ص.43

(275) محمد قدور ،صور من التحليل الأسلوبي ،دار القلم العربي ،(سوريا) ،ط1 ،2005، ص.140-141

♦ التطريب هنا بمعنى الحزن

(276) أحمد محمد قدور ،صور من التحليل الأسلوبي ، ص.140-141

وقد سادت قافية المتواتر* ثمّ المتدارك** فالمتراكب*** مرة واحدة ، وإن دلّ هذا على شيء إنّما يدلّ على سعي شاعرنا إلى قُفل خفيف وهذا ما تحققه "قافية المتواتر" بعد أن أنهكه البيت ونتذكر هنا أنّ القافية« تقوم (...) في ميلودية الشعر بدور مفتاح اللحن »[277] الذي يتوق الشاعر لأن يصل إليه ثمّ يحن إلى العودة إليه مرة ثانية ،بعد مسافة بيت شعر يقطعها.

ولنا أن نتساءل بعد ذلك ،لماذا وقع اختيار ابن زيدون على هذه الحروف الواردة رويا دون ســـواها، - كما أظهر الجدول- ؟ ثمّ هل يُمكن أن نكشف عن شعريتها ؟

لكي نعلل هذا الانتخاب على أساس علمي ،علينا أن نقرّ بأسباب موضوعية ،و أخرى ذاتية ، حيث يعود الجانب الأوّل إلى ما تتيحه إمكانات لغة من اللغات ،أما الجانب الثاني فيرجع إلى المقدرة و الفحولة الشعرية في حدود اللّغة ؛التي يتجاوزها المبدع ويعيد تشكيلها وبعثها من جديد.

فالحقيقة الأولى أكدها الدراسة الصوتية والإحصائية« أن حرف الراء هو الأكثر ورودا في ألفـــاظ العربيـــة قاطبة تليه في ذلك حرف الميم فالنون فاللام»[278]

ومن الجدول ندرك أن كلّ الحروف التي جاءت في هذه المقولة وردت عند ابن زيدون ، باستثناء حرف النون الذي أغفله أي بمعدل 1/3 .

هذا عن المعطى الكمي ،أما المعطى الكيفي ، والذي نعبر عنه بالخصائص النوعية، التي يمكن أن يتميّز بها الصوت في ذاته،كفونيـــم معزول، ثمّ في حالة الضـــم "combainison"

---

* قافية المتواتر هي: " التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد " يُنظر :حسين نصّار ، القافية في العروض والأدب ، مكتبة الثقافة الدينية (القاهرة) ، ط1، 2002، ص.28.

** قافية المتدارك هي :" التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان ، سميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأوّل " المرجع نفسه ، ص. 29

*** قافية المتراكب هي : " التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات ، سميت بذلك لتوالي حركاتها ،فكأنّما ركب بعضها "المرجع نفسه ، ص. 29

(277) شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، أصدقاء الكتاب (دار الكتب المصرية) ، (ط 3)، 1998 ، ص. 111

لنا أيضا أن نتذكر أن حرف الميم أسبق الحروف قاطبة في النطق ، ويواكبه أو يعقبه الباء ، ودلك في ســـن الطفولة ، باختلاف اللغة المتعلمة ، لهدا فالجميع يبدأ بماما أو بابا قبل أن يحدث التطور الذي تفرضه المنظومـــة اللغوية المتبناة ، ولعل علاقة دلك -في زعمنا- بالقصائد التي تحمل هدين الصوتين أن معاني القصيدة تعود إلى زمن الصبا والزمن الماضي . وذهب حسين نصار إلى أن «القاف يتحماها الشعراء (...) (و) مقطوعات القاف الجيدة أكثر من طوالها الجيدة » [279]

ولما تتبع شكري عياد ديوان البحتري ولروميات المعري وكثير من الشعر العربي ،أمكنــه أن يقــرّ نتيجة مفادها « إنّ الشعراء يميلون إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة »[280] وبالتالي ليس من قبيل المصادفة أن يُظهر الجدول النتائج السابقة، أي فتحة واحدة مقابل ورود أربع مرات للكسرة و ومرتين للضمة .

لكن ما دلالة ذلك؟ إن « من تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكـــسورات الروي في الغالـــب ، وأفخمـــها مضموماته في الغالب »[281] فهل نستطيع أن نصف قصائد ابن زيدون بالرقة وقبل هدا مادا تعني الرقة والفخامة ؟ أ تحمل معنى الانكسار أم القوة ؟

إدا استأنسنا بهده الـــرؤية نسبيا ، فلا يمكن أن نقول بإطلاقيتها ، فابن زيدون يعكـــس صـــورتين القـــوة والضعف ، وهدا ما لمسناه في مخاطبته لابن جهور كند له .

وإن حاولنا تأمل قافية ابن زيدون من الناحـــية الدلالية ،أمكـــننا تســـجيل أن لقوافي ابن زيدون دلالـــة معينة ، تحكم نسجها معان دقيقة ومتضامة ، ولنأخذ على سبيل المثال لا الحصر قافية الطاء ، والتي يمكـــن أن نحصر معناها في " تجاوز الحد" ، "فالمشتط" من « الشطط مجـــاوزة الحد في بيع أو طلب واحـــتكام أو غير

---

(279) حسين نصار ، القافية في العروض والأدب ، ص. 56-57

(280) شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص.114

(281) حسين نصار ، القافية في العروض والأدب ، ص. 84

دلك »[282] ولنا أن نربطها ب "يسطو"« على فلان أي يتطاول عليه(...) والسطو أصله القهـــر والـــبطش »[283] وهذا غير العدل، ناهيك عن لفظة "الغمط" التي تحمل معنى إنكـــار حقَ الغير «إنمـــا البغي فعل مـــن سفه وغمط »[284] « ولا يكون " القمط" إلا شدا لليدين والرجلين معاً »[285] وهدا مبلغ ونهايـــة لفظتـــا "الربط" و"الضغط" اللتان تدوران في فلكها وقائمة القوافي بهده المسوغات الدلالية تبقى مفتوحة .

والشأن ذاته يمكن أن ينسحب على قافية الراء ، "فالسَمَرُ" يرتبط دلاليا ب"السّهر" ويجر معه إحالة "النظر" إلى " القمر" وإعمال " الفكر" وحديث عن" قصر" هدا السهر ، وكما هو ظاهر فالحقل الدلالي متقارب يُفتق المعاني ويُلطفها ،دلك أن ابن زيدون بصدد تذكر أيامٍ خوالٍ ذات أنس ، في شكل تداع حر.

ومن باب الطرافة فإنّ ابن زيدون لم ير مانعا في تحدّ الذائقة العربية باستخدامه لحرف الطاء رويّا لإحـــدى قصائده إلى جانب الراء ، حيث عدهما إبراهيم أنيس من المتضادات ،لما قال :« فوقوع الراء رويا كثير وشائع في الشعر العربي ،في حين أنّ وقوع الطاء قليل أو نادر »[286]

وفي نهاية المطاف يصدق أن نقول أن البيت جالب لقافية معينة لا هي مفروضة عليه فرضا خارجيا إلاّ فيما ندر،وأمكننا تسجيل عيب واحد وقع فيه ابن زيدون ،إنّه الإيطاء* في كلمة " الكريم" بإجماع كلّ العروضيين وعلى اختلاف مقاييسهم حيث يقول:

---

(282) ابن منظور ، لسان العرب ، مج 5، ص. 113

(283) المصدر نفسه ، مج 5، ص.113

(284) المصدر نفسه، مج 4،ص.580

(285) المصدر نفسه، مج 6، ص.678

(286) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1،ص. 247-248

* " الإيطاء تكرار كلمة الروي ، اشتق من المواطأة بمعنى الموافقة،(...) ،منع بعضهم التكرار في القصيدة كلّها مهما طالت وتخفف بعضهم الآخر فمنع التكرار في الأبيات المتقاربة ،ثمّ اختلف هذا الفريق في تحديد عدد الأبيات المتقاربة ،فمن يرى أن القصيدة ما احتوت على ثلاثة أبيات فصاعدا كالأخفش أباح أن تتكرر الكلمة دون عيب على أن يفصل بين الكلمتين المكررتين هذا العدد من الأبيات ومن يرى أن القصيدة ما احتوت على سبعة أبيات فصاعدا كالخليل –أوجب أن يفصل بين الكلمتين المكررتين هذا العدد و إلاّ كان معيبا ،وهذا الرأي هو الذي شاع بين الجمهور،ومن يرى أن القصيدة ما احتوت على عشرة أبيات فصاعدا .عاب ما تكرر دون فاصل من هذا العدد وأباح ما وراءه وكذلك فعل ابن جني الذي ذهب إلى أن القصيدة تضم 15 بيتا والفراء الذي ألزم أن تضم 20 بيتا .وسبب الإباحة عندهم جميعا أنّهم عدوا اللّفظ الآخر كأنّه قد ورد في قصيدة أخرى بعد الفاصل الذي حدده " يُنظر :حسين نصّار ، القافية في العروض والأدب ، ص.108-109

وَوِدَادٌ ، يُغَيِّرُ الدَّهْرُ مَا شَاءَ ∴ وَيَبْقَى بَقَـــاءَ عَهْدِ الْكَرِيمِ

وَثَنَـــاءٌ، أَرْسَلْتُـــهُ سَلْوَةَ الظَّاعِنِ ∴ عَنْ شَوْقِهِ ،وَلَــهْوَ الْمُقِيـــمِ

فَهُوَ رَيْحَانَـــةُ الجَلِيسِ ، وَلاَ فَخْرَ ، ∴ وَفِيهِ مِزَاجُ كَأْسِ النَّدِيـــمِ

لَمْ يَزَلْ مُغْضِيًا عَلَى هَفْوَةِ الْجَانِي ، ∴ مُصِيخًا إِلَى اعْتِذَارِ الكَرِيمِ

وإن لم يكن في مقدورنا إيجاد مبرر قوي يقف أمام المقاييس الصارمة التي أقرّها العروضيين ،فإنّنا نقـــول :إن كلمة "الكريم "هي في الواقع مركب إضافي من عهد الكريم واعتذار الكريم وتُحيل إلى دالين مخـــتلفين؛ الأولى تعود على الشفيع والثانية ترجع إلى ابن جهور وكأننا أمام شخصين اثنين لا واحد.

ب - ابن عمـــار:

«وليست القافية إلاّ نهاية لوزن من أوزان بحر عروضي ، وكل بحر يتحكم فيه مبدأ التشاكل المقـــنن ، والتباين سواء عن طريق التفعيلة أو النبر أو الإيقاع التي هي عناصـــر متداخلة لا يمكن الفصل بينها »[287]

والجدول المذكور في صفحة (101) من البحث يبين حقيقة القافية عند ابن عمار.

لقد سادت قافية المتواتر في قصائد ومقطوعات ابن عمار ، و لم تظهر قافية المتدارك إلاّ مرتين ، وطغت القافية المطلقة ،بل لم نجد ولا قافية مقيدة .أمّا فيما يخص حركة الروي ؛ فقد أمكننا تسجيل ضمة واحـــدة وفتحـــة مثلها ، وأخذت باقي القصائد والمقطوعات الكسرة حركة للروي، إذ الإشباع بالياء هو «توكيد لهذا الشـــد والجذب لخواطر الشاعر وانفعالاته (...) انفلاتا لهذه الشحـــنات النفسية ، وفيضا لهذا الزخم العاطفي المرير »[288] في حين أنّ الحروف التي انتخبها ابن عمار رويّا ،فيمكن تصنيفها إلى مجموعتين –حســـب اصـــطلاح علماء الأصوات- الحروف الحلقية وتضم كلا من الهاء والحاء ؛ فهي «كما يصفها القدماء و المحدثون أصوات

---

[287] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،ص. 44

[288] محمد السيد أحمد الدسوقي ، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة ، ص.209

رخوة ، أي سمع لها نوع من الخفيف عند النطق بها »[289] أمّا المجموعة الثانية فهي مـــا يعـــرف بـــالحروف الذلقية؛ وتشمل اللام والميم والنون ،بالإضافة إلى الراء «فالشعرية العربية تقوم أساسا على الخصائص الشفهية ذات المنحى الصوتي الترجيعي .»[290] ، وهذا ما ساهم فيه حرف الراء بخاصية التكرار والترجيع .

« وإنما تبقى دراستها ذوقية لا نملك البرهنة عليها لاثبات وجاهتها .على أن هناك شرطا ضروريا ولكنه غـــير كاف ،وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة »[291]

و وظف ابن عمار كما هائلا من الأصوات المجهورة بالإضافة لحروف اللين «ولعل زيادة الأصوات المجهورة في النص يتوافق مع الصوت العالي للذات تحاول أن تجهر بصوتها معبرة عن قيود الحصار»[292]

قد تبيّن من مبحثنا في القافية أنّها « ليست مجرد محسن صوتي يحافظ على التوازن العروضي للقصيدة الـــذي يولد التطريب ،ويحقق تجانس وانسجام آني مع العواطف ،إنّما تتعدى ذلك إلى تحقيق "وظيفة دلاليـــة" »[293] ،ونستحضر في ذلك ما وظفه ابن عمار في مقطوعته من ألفاظ دالة تدور حول بيع ذاته وعرضـــها في ســـوق النخاسة (شراء ، الغلاء ، بقاء ، اللقاء ، حيائي) حيث يعرض نفسه للبيع لمشتري (شراء) ، و يـــدفع هـــذا الأخير ثمنا غاليا (الغلاء) ، ونتذكر أن ابن عمار هنا أصبح سلعة فللمشتري الحق في إفنائها أو الإبقاء عليهـــا (البقاء) ،لتعود الذات الشاعرة فتقرر أنّها "سلعة إنسان" فتمتلك بهذا مقوّم الحياء (حيائي) " يوم اللقاء" ؛ أي يوم المثول بين يدي المعتمد ذلك اليوم المشهود .

وقد وقع شاعرنا –حسب مقاييس العروضيين- في الإيطاء لما قال :

تَااللهِ لاَ جَارَ عَلَى نَقْدِهِ ∴ مَنْ ضَمَّنِي بِالثَّمَنِ الْغَالِي

---

(289) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ،ص. 88

(290) أحمد محمد قدور ، صور من التحليل الأسلوبي ،ص. 16

(291) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،ص.36

(292) مراد عبد الرحمن مبروك ، الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري ، ص. 164

(293) محمد السيد أحمد الدسوقي ، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص) ،ص. 190

أَرْبَحْ بِهَا مَوْلاَيَ مِنْ صَفْقَةٍ .:. فِي سِلْعَةٍ مِنْ تَرْكِ الْغَالِ

غير أننا نرى أنّ الإبطاء هنا ربّما يكون مقصودا ،استدعته الضرورة النفسية والإلحاح على المشتري وشاعرنا في هذا العرض يقارب النخاس في الدلالة على سلعته حين يغري بها .

ج - المعتـــمـــد :

أظهر جدول القافية المذكور في صفحة (102) من البحث، أنّ المعتمد بن عباد ؛ قد استخدم القافية المطلقة سبعة وثلاثين مرة في إبداعه الذي تراوح بين القصائد والمقطوعات ، و لم يُوظف القافية المقيّـــدة إلاّ ثـــلاث مرات، في ثلاث مقطوعات ، ويمكن أن نعلل ذلك بأنّ شاعرنا يتسامى* عن واقعه ويُحاول تغييره؛ فيكفيه أنّه مقيد بسلاسل وأغلال فليُطلق شعره، ولعـــلّ «رفع الصوت وسيلة من وسائل الشعور عندهم بالحرية وإرسال النفس على السجية ، فهو مطلوب لهذا الغرض ، و لم يكن فيه طرب أو سلوى ، ولا حاجة »[294]

وقد وردت القافية مقيدة أوّلا، في خطاب المعتمد لابنته بصدد حديثه عن الأمير الذي سيتزوجها وحفظها من السبي فقيدهما بإحسانه ،فقيّد قافيته (إسعافهْ) ، أمّا القافية الثانية التي قيّدها؛ هي قافية تُقيّد فعل الدّهر لّما قال :(دهر حَنِقْ ، خَطْبٌ طَرِقْ ، عشِقْ ...)، ونعتقد أنّها القصيدة الوحيدة التي وردت قافيتها في شـــكل الفعـــل وتلبست باقي القوافي بالاسم . وجاءت الثالثة مقيّدة بضمير الغياب (صَوَابَهْ ، جَوَابَهْ ، ثَوَابَهْ) لّما تحدث عـــن الشاعر أبو الحسن علي بن عبد الغني الضرير ، ونعتقد أنّه قيّد القافية هنا لأنّ هذا الشاعر مقيد بالمادة والمـــال

* التسامي (Sublimation) : أطلق "سيجموند غرويد "Sigmund freud" "وصف التسامي على النشاط الفني والاستقصاء الفني ،وتطلق تسمية التسامي على النزوة بمقدار تحولها إلى هدف جديد غير جنسي ،حيث تستهدف موضوعات \ات قيمة إجتماعية " ينظر: جان لابلانش ،ج ب بونتاليس : معجم مصطلحات التحليل النفسي ،تر : مصطفى حجازي ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات ،(ط 4)، 2002،ص 174.

([294]) عباس محمود العقاد ، السيرة الذاتية ، عالم السدود والقيود ، مج ،23 ، ص.49

و لم يرث لحال شاعرنا و«جرى معه على سوء عادته من قبح الكدية وإفراط الإلحاق ، فرفع إليه أشعارا قديمة قد كان مدحه بها ، وأضاف إلى ذلك قصيدة استَجَدَها عند وصوله إليه»(295)

«على أن الدال من حروف التوسط والاعتدال التي نبّه على استحسانها الخليل في مقدّمة كتاب العين»(296)

« الراء ، وهي تفيد التكرار وترداد الفعل ، والتتابع ، فحرف الراء يعكس تراكما صوتيا واضحا »(297)

فالقافية « كلماتها –في الشعر الجيد- ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ،بل تكون هي المجلوبة من أجله ،ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت ،بل يكون معنى البيت مبنيا عليها ،و لا يمكن الاستغناء عنها فيه ،وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت »(298)

ويمكن أن نختار مثالا على ذلك ما ورد من كلمات شكلت قوافي تدور حول دلالة من دلالات القصيدة، وتلقي بظلالها عليها ،محدثة شعرية مميزة ،نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر توظيفه مايلي :(كَبْل ،شَكْل، قُفْل ،ثكل، أهل ،الظلّ) ،فيمكن أن نمحور هذه الكلمات حول " الإغلاق " وما يجره ، إذ القفل للباب والكبل لليد وهو شكل؛ وكلّ هذا يسبب للمرأة ثكلا بل يتساوى في ذلك كلّ الأهل الذين افتقدوا الظل لغياب عائلهم .

نعطي مثالا آخر ، لقوافي هذه القائمة (البقاء، الفَناء ، ،الشقاء ، الحفاء ، النداء ، الدعاء ، اللواء، الفِناء، الوراء ، العلاء) . في هذه القصيدة يتحدث شاعرنا عن شقاء بناته و ارتقاء حال حاجبه ؛ إذ "حفاء" بناته أحد وجوه "الشقاء" أما "النداء" فهو لا يعدو أن يكون "دعاء" وهو عمل الحاجب حيث يُنظم رفع "اللواء" في "الفِناء" وقد أحسن الوصف حين قال (إذا اختل الأمام أو "الوراء ") وكلّ هذا من كان شاهدا على" البقاء" الذي سيعقبه لا محال" الفَناء" وهو هنا يخاطب الطبيب "أبا العلاء ".

(295) المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص.153
(296) محمد قدور ، صور من التحليل الأسلوبي ،ص. 140-141
(297) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص .288
(298) محمد السيد أحمد الدسوقي ، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النصّ الأدبي) ،ط1 ،2007، ص.170

ومن عيوب القافية التي وقع فيها شاعرنا الإيطاء في قوله :

وَيَوْمَ الْعُرُوبَةِ ذُدْتَّ العِدَى ∴ نَصَرْتَ الْهُدَى وأَبَيْتَ الفِرَارَا

تَثَبَّتَ هُنَاكَ وَأَنَّ الْقُلُو ∴ بَ بَيْنَ الضُلُوعُ لَتَأْبَى الفِرَارَا[299]

لعلّ الأمر الجلي أنّ تكرار كلمة الفرار ورد بالمعنى نفسه في البيتين المتواليين ، ونستبعد أن المعتمد بن عباد متذوق الشعر وناظمه غاب عن باله هذا المأخذ ، غير أنّ تذّكر الموقف الملحمي والبطولي من يوسف بن تاشفين• في وقعة الزلاقة جعله يتجاوز قوانين القافية وربّما بخرقها لذلك أعطى كلمة "الفرار" شعرية أكبر وجعلنا نثبتها .

ويتكرر الإيطاء مرة ثانية لّما يقول :

كَلامُكَ حُرٌّ وَالْكَلاَمُ غُلاَمُ، ∴ وسِحْرٌ وَلَكِنْ لَيْسَ فِيه حَرَامُ! [300]

وبعد بيتين من الشعر جاء قوله :

أَعِنِي عَلَى نَفْسِي بِتَزْوِيدِ أَسْهُلِي ، ∴ بَلَى وَقَوْلٌ لاَ شَيْءَ عَلَيَّ حَرَامُ[301]

هنا أيضا يمكن أن نقرأ الشعرية ذاتها ، وقرينة ذلك بنية الجملة الشعرية المنفية ؛التي اختلفت فقط في الضمائر ؛بين الأنت والأنا ،وكأنّ الجملة الأولى بكاملها تنسل من الثانية ،وأنّ أبا بكر الداني مفتق قريحة ابن عباد وكلاهما فرسا قول/سحر ليس بحرام .

---

(299) المعتمد بن عباد ،الديوان ، ص.159.

• يوسف بن تاشفين : " هو أبو يعقوب يوسف بن تاشفين بن إبراهيم بن تارقوت بن وارتقين بن منصور بن مصالة بن أمية الحميري ،ينتمي إلى قبيلة لمتونة؛من بطون صنهاجة ،ولد على أرجح الأقوال في المائة الخامسة للهجرة ، صاحب معركة الزلاقة 23أكتوبر 1086م/479هـ،استطالت حياته زهاء مائة عام وتُوفي سنة خمسمائة من الهجرة 1106" ينظر : WWW.Wikpedia. org:

(300) المعتمد بن عباد ،الديوان ، ص .177.

(301) المصدر نفسه ، ص. 177

1 -2 الهندسة الصوتية :

استعرنا هذا المفهوم من جوزيف ميشال شريم لمّا يقول : « إنّ الشاعر هو" مهندس أصوات " وهذا يعني أنّ بعض أبيات الشعر تنتظم انتظاما (...) ، هذه التكرارات لا تتساوى في الأهمّيّة بل يعود الدوّر الرئيسي إلى تواتر بعض الوحدات الصوتية التي تشترك في عدد محدّد من التنسيقات الأساسية .»[302] وهذا عين ما تقوم به « الأسلوبية الصوتية (phonostylistics) من رصد ووصف وتصنيف» [303]، وانطلاقا من دلـــك يمكن أن نجمل هندسة شاعرنا لقصائده في عدة أشكال :

الشكل الأوّل: 000 ———— 000

تَنَشَّقَ، مِنْ عَرْفِ الصَّبَا مَا **تَنَشَّقَا**[304]

ظَعَنْتُ فَكَانَ الحُرُّ يُجْفَى **فَيَظْعَنُ**[305]

شَحَطْنَــا وَمَا بِالدَّارِ نَأْيٌ وَلاَ شحْطُ، ∴ وَشَطَّ بِمَــنْ نَهْوَى المَزَارُ وَمَا شَطُّوا[306]

أَبِي ، بَعْدَمَا هِيلَ التُّرَابُ عَلَى أَبِي ∴ وَرَهْطِي فَذّاً، حِينَ لَمْ يَبْقَى لِي رَهْطُ[307]

وَمِثْلِي قَدْ تَهْفُو بِهِ نَشْوَةُ الصِّبَا ∴ وَمِثْلُكَ قَدْ يَعْفُو وَمَــا لَكَ مِنْ مَثَلِ[308]

---

(302) جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (لبنان)، (ط 1)، 1984 ، ص. 91

(303) محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب (القاهرة) ، (دط) ، 2002 ، ص 18

(304) ابن زيدون ، الديوان ، ص.37

(305) المصدر نفسه ، ص.43

(306) المصدر نفسه ، ص.84

(307) المصدر نفسه ،ص.85

(308) المصدر نفسه ، ص. 162

ومن النماذج التي نذكرها في شعر ابن عمار قوله:

بُؤْسِي شَقُورَة عِنْدِي ∴ أَرْبَى عَلَى كُلِّ بُؤْسِي[309]

الْحَمْدُ لِلَّهِ إِنْ يَكُنْ حَرَجًا ∴ فَلَيْسَ فِي مِثْلِهِ سِوَى حَمْدِهِ [310]

بعيدا عن الصورة التي أظهرتها الكتابة ، فإن هذا الشكل «يستخدم اللواصق الضميرية (تكلم ، خطاب ، غيبة) والتعددية (مفرد ،مثنى ، جمع) والنوعية (مذكر مؤنث)، وغيرها في تكوين التوازي والتوازن في البيـــت أو الأبيات داخل القصيدة »[311]

ومن أمثلة ذلك (ضعنت (أنا) / يضعن(هو))، (شـــطّ (هـــو) /شطـــوا (هم) (رهطي (مفرد) / رهـــط (جمع) ...الخ

ومما زاد في شعرية هذا الشكل تراوحه بين الاثبات والنفي (الصدر ،لم ... صدر) /(مثلي ،...مـــا مثل) /(سقم لا، ...السقيم) .

عمل شعرائنا هنا كان مصداقا لقول ابن قتيبة :« والمطبوعُ من الشعراءِ مَن سَمَح بالشعر واقتدرَ علـــى القوافي ، وأراك في صـــدر بيته عَجُزَه ، وفي فاتحتِه قافيتَه ، وتبَّينتَ على شعره رونقَ الطبع »[312] .

فيمكن للمستمع إذا عرف الروي ، وبعد سماعه للصدر، أن يتكهن بالقافية ، وهذه مشاركة تشعرنا باللّـــذة التي يُهديها الشاعر ، محققا تواصله معنا .

وعلى الأرجح تكون قافية واحدة محتملة وصالحة ، لا يمكن استبدالها بغيرها .

الشكل الثاني : ونميز فيه نوعين متقاربين :

النوع الأوّل : ـــــــــــ000/000

---

[309] ابن عمار ،الديوان ، ص. 307

[310] المصدر نفسه ، ص. 317

[311] محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص. 35

[312] ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء، ج1، ص. 91

وإنّ بلادا هنت فيها لأهون[313]

ما للذنوب التي جانى كبائرها ∴ غيري يحملني أوزارها ووزري[(314)]

محاسن ما للحسن في البدر علة∴ سوى أنّها باتت تمل فيستملي[(315)]

ونستشهد لابن عمار بمثل قوله :

وهززت منه فقد يقلب سيفه ∴ يوم الجلاد الحين بعد الحين [(316)]

النوع الثاني :ـــــــــــــــــــ 000 ــــ000

ولـــو أنصـــفتني وهي أشكال همتي ∴ لألقت بيدي الـــذل لما رأت ذلي[(317)]

لعـــمر الليالي إن يكن طال نزعها ∴ لقد قرطست بالنبل في موضع النبل[(318)]

فهمت معنى الحوار من وحي طرفك لي ∴ إن الحوار لمفهوم من الحـــور[(319)]

لما كان «البعد الصرفي صيغا وحشوًا ومورفيمات البناء والوحدات الصرفية جانبا مهما في التشـــكيل الإيقاعي والشعري بعامة (...) فتكرار الوزن الصرفي في البيت أو الأبيات يحدث إيقاعا صوتيا ، يشـــارك في موسيقية الشعر ،لأن تكرار الصيغة نفسها يعني تكرار نمط تردد فيه وحداته الصوتية »[(320)] ، فإنّ ما يُلاحـــظ على هذا الشكل بالإضافة إلى استخدامه اللواصق الضميرية ، من مثل (الذل /ذلي) (أوزارها /وزري) ،فإنه يزيد على ذلك التنويع في المشتقات أي الصيغ الصرفية من اسم تفضيل (هنت /أهون ،الدنية /أدنأ) إلى اســـم المكان (شهدة /مشهد) ، أوحتى تغييره في حركة المقطع (النُبل/ النَبل) ، (الحوار/ الحور) ؛ الذي هو أدخل

---

(313) ابن زيدون ، الديوان، تح ،كرم البستاني ،ص.43

(314) المصدر نفسه ، ص.149

(315) المصدر السابق ، ص.160

(316) ابن عمار ، الديوان ، ص. 313

(317) ابن زيدون ،الديوان ، ص. 159

(318) المصدر نفسه ، ص 159

(319) المصدر نفسه ، ص. 147

(320) محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص. 35

في باب المحسنات البديعية كالجناس مثلا ، هذا الأخير الذي يُحدث رنينا بتكراره ،وفي الوقت ذاته يُلفت النظر إلى الدلالة التي يسعى إليها الشاعر ،كقوله تعفو (الفعل) والعفو بصيغة (المصدر) ، (زعم /المزعم) ، فهو يسعى إلى الحصول على الصفح من خلال ربطه الكلمة بزمن المضارع الدال على المستقبل أو تجريدها مـــن الـــزمن مطلقا واحتفاظه بالحدث المنشود " العفو" والأمر ذاته مع فعل "زعم" الذي قيده بالماضي المنتـــهي واكتفـــى بالحدث الذي نفاه " ليس مزعما".

الشكل الثالث : ـــــــــــ000 ـــــــــــ000

وإن يشبط أبا الحزم رضى قدر ∴ عن كشف ضري فلا عتب على القدر(321)

منـــى لم يكـــن إلاّ تذكرهـــا ∴ إن الغـــرام لمعتـــــاد مع الذكـــــر(322)

«الزيادة في المبنى زيادة في المعنى ، إن هذا القول أ صل من الأصول النحويين العرب ، ويظهر أنه عالمي لـــيس خاصا باللغة العربية،ولذلك نجده بنفسه في اللغة الانجليزية:More of form is more of content .ومعنى هذا ، فإن الزيـــادة في الصيغة الصرفية للفعـــل مثل :فعّل (بالتضعيف)، أفعل، استفعل...زيـــادة في معناه » (323)

وأدر ذكـــرى كـــأسا ∴ ما امتطت كفـــك كـــاس(324)

لعـــلّ المليك المجمـــل الصنع قادرا ∴ له بعد يأس سوف يجمل صنعـــا لي(325)

---

(321) ابن زيدون ، الديوان ،ص. 149

(322) المصدر نفسه ، ص. 148

(323) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،ص.75

(324) ابن زيدون، الديوان ، ص.89

(325) المصدر نفسه ، ص.160

«إن الذي يقرأ الأدب ، ومنه الشعر ، يدرك بسهولة ،أنه لعب لغوي ، سواء أكان لعبـــا ضـــروريا تحتمـــه إمكانات اللغة المحدودة أم كان لعبا اختياريا (...) ، ولاغرابة في هذا ، فقد أصبح من المسلمات القـــول : إن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات »[326]

الشكل الرابع : ـــــ000ـــــ000   000ـــــ000ـــــ

أن زعم الوشاة ما ليس مزعما ∴ تعذر في نصري وتعذر في خذلي[327]

ومـــالـــي لا أثنـــي بـــآلاء منـــعم ∴ إذ الروض أثني بالنسيم على الطل[328]

إن هذه الأشكال التي قمنا برصدها ليست شيئا جديدا في الشعرية العربية ، فقد وردت في كتب النقـــد والبلاغة تحت عدة مسميات لما « عنيّ علماء البلاغة فيما عنوا بدراسة الألوان البلاغية التي تنشأ عن القافيـــة، حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية (...) فذكر الترصيع والتشطير والمجاورة والتعطف والإغال والتوشيح ورد الأعجاز على الصدور والتطريز »[329]

«ومهما تنوعت الطرق، فإن الدراسة الصوتية صارت تحتل مكانا مرموقا ،في المقاربات الشعرية (...)، والنوعان معا :المواد الصوتية و/أو الكتابية ،يستثمران في دراسة الخطاب الشعري ، فإذا ما اســـتغلت كيفيـــة النطق بالأصوات فذلك ما يُدعى " بالأسلوبية الصوتية " ،وإذا ما حاول القارئ أن يعـــزو معـــاني للوقـــائع الصوتية و/أو الكتابية فذلك هو " الرمزية الصوتية "»[330]

---

(326) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص.40.

(327) المصدر نفسه ،ص 161

(328) المصدر نفسه، ص.162.

(329) محمد عوني عبد الرءوف ، القافية والأصوات اللّغوية ، مكتبة دار المعرفة (مصر) ، (ط2) ، 2006 ، ص.119.

(330) محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،ص.32.

3-1 ظواهر موسيقية :

1-3-1 التصريع :

وفق تصور حداثي ،يعطي محمد بنيس للتصريع وظيفتين ؛ وظيفة بنائية وأخرى اتصالية ،هذه الأخيرة تقوم بـــ « تعيين جنس النصّ ،بالخروج من النثر إلى الشعر ،وتعيين غرضه بحصره في مهمات القصائد ، وإقامة الاتصال مع القارئ »[331] ، في حين يعتبر الوظيفة البنائية « عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرهـــا ،إنّه قطرة الماء الأولى ، نطفته التي بها ينشأ »[332]

ونظرا لهذه الأهمية التي يحتلها التصريع نرى ابن زيدون قد صرّع كلّ قصائده –محط التحليل- وأغفـــل فقط النتفة ؛ تركها دون تصريع . وذلك بغية استكمال طقس جمالية الاستهلال ، ذلك أنّه –في البداية- يحضر قارئه أو مستمعه إلى أنّه سيتلقى جنس القصيدة ،وعليه يعقد الطرفان اتفاقا مبدئيا على إحـــدى الأعـــراف الجمالية. ومن ثمّ يبدأ نسج القصيدة بعد أن يُحكِم الشاعر نواة قصيدته بالتصريع حتى لا تنسل خيوطها .

«و التصريع أن تغير العروض لتلائم الضرب وزنا وقافية بزيادة أو نقص »[333] ، فمن أجل التصريع جعل ابن زيدون عروض البيت " مفاعيلن " لتتوافق مع ضربه ،مع العلم –كما سبقت الإشارة- أن «عروض الطويـــل مقبوضة دائما »[334] ، وذلك في قوله :

شَحَطْنَا وَمَا بِالدَّارِ نَأْيٌ وَلاَ شَحْطُ ∴ وَشَطَّ بِمَنْ نَهْوَى المَزَارُ وَمَا شَطُّوا[335]

والملاحظة ذاتها رأيناها تتكرر مع المعتمد بن عباد ،حيث أنّه لم يصرع فقط ثلاث قصائد ومقطوعة ،أمّا الأولى فهي قوله :

---

(331) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ،بنياته وإبدالاتها ،ص.132.

(332) المرجع نفسه ص. 133

(333) يوسف بكّار ، في العَرُوض والقافية ، ص. 23

(334) المرجع نفسه ، ص.24.

(335) ابن زيدون ،الديوان ، ص. 84

دَعَا لِي بِالْبَقَاءِ وَكَيْفَ يَهْوَى ∴ أَسِيْر أَنْ يَطُولَ بِهِ الْبَقَاءُ[336]

واستغنى عن التصريع هنا –حسب اعتقادنا- لأنّ كلمة البقاء بتكررها أعطت نغما عوض ما يشيعه التصـــريع من مدّ وتواز صوتي ،أما الثانية فقوله :

أَمَّا لِانْسِكَابِ الدَّمْعِ فِي الخَدِّ رَاحَةٌ ؟ ∴ لَقَدْ آنَ أَنْ يَفْنَى وَيَفْنَى بِهِ الخَدُّ[337]

ولعلّ التفسير السابق يكون صالحا في هذه الحالة أيضا ، فقد تكررت لفظة الخد المنتهية بالدال بصـــورة قريبة من المصراع الثاني ،ناهيك عن إعادة كلمة يفنى مرتين .

1- 3 -2 التـــدويــــــر *:

لقد نبهنا د. بسيم إلى هذه الظاهرة التي لم نعرها اهتماما - في البداية - لكن لّما تأملنا الشعرية الـــتي أسندها للتدوير تأكدت لنا القيمة التي يحملها حيث أعطاه دلالة « التمزق النفسي عنـــد الشـــاعر والحـــيرة والانقسام بين الندم والرغبة في الخلاص »[2] .

وقد نضيف سببا آخر سمح بشيوع التدوير ،تمثل في أنّ القصيدة ترسل من السجن وتنتقل مكتوبة فتفقد سمة الشفاهية بغياب الإلقاء الشعري الذي يفترض استقلال كلّ شطر .

وبناءً على ذلك فللتدوير « فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر . ذلك أنّه يســـبغ علـــى البيت غنائية وليونة لأنهّ يمدّه ويطيل نغماته »[339]، فإذا انتفت خاصية الغنائية الحاملة لمعنى التطريب ، فإنّ سمة مدّ الصوت لا يمكن تجاوزها في شعر السجن .

---

(336) المعتمد ،الديوان،ص .176

(337) المصدر السابق، ص. 185

* "التدوير: في العروض ،ما يطرأُ على البيت من انقطاعِ الكلمةِ في آخرِ الصدر وارتباطها بوزنِ أوَّلِ العُجزِ ،بأنْ يكونَ بعضُها في شطر .واختلفَ الأدباءُ في تدوينِ الأبيات المدوَّرة ،فمنهم من كتَبهافي طرف ووضعَ (م) في وسط الشطرين ، ومنهم من قَسمَ الكلمةَ على الوزن "يُنظر : محمد التونجي ،المعجم المفصل في الأدب ،ج1،ص.237

(2) بسيم عبد العظيم عبد القادر، شعر الأسر والسجن في الأندلس، جمع وتوثيق ودراسة، الخانجي ، (القاهرة)،(ط 2)، 1996،ص. 212

(339) نازك الملائكة ، قضايَا الشعر المُعاصر ،دار العلم للملايين (لبنان) ، ط 14 ، 2007 ،ص . 112

ومن نماذج ذلك قول ابن زيدون :

وَيُفَتّ المِسكُ فِي التُرْ ∴ بِ فَيُوطَا وَيُـــدَاسُ ؟[340]

وَعَسَى أنْ يَسْمَحَ الدّهــ ∴ رُ فَقَدْ طَالَ الشِّمَاسُ[341]

ومما نستشهد به عند ابن عمار قوله :

أَنْتَ إِمَّا اعْتَرَضْتُمْ دُرَّةَ التَّا ∴ جِ فِرَنْدَ الحُسَامِ وُسْطَى الْفَرِيدِ[342]

لَوْ أَطَّلَتْ عَلِيَّ رَحْمَةُ عَيْنَيــْ ∴ ــــهِ انْجَلَتْ شِدَّتِي وَذَابَ حَدِيدِي[343]

ولنا أن نذكر مع المعتمد قوله :

لَمْ أُسْتَلَبْ شَرَفَ الطِّبَا ∴ عِ ،أَيُسْلَبُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ[344]

تَثَبَّتَ هُنَاكَ وَأَنَّ الْقُلُو ∴ بَ بَيْنَ الضُّلُوعِ لَتَأْبَى الْفِرَارَا[345]

---

[340] ابن زيدون ، الديوان ، تح عبد الله سنرة ، ص. 89

[341] المصدر السابق ، ص.89

[342] ابن عمار ، الديوان ، ص. 310

[343] المصدر نفسه ،ص . 312

[344] المعتمد بن عباد ، الديوان، ص. 150

[345] المصدر نفسه ، ص. 159

3-1 -3 المخـــمــــس**

من خلال النماذج المقدّمة انفرد ابن زيدون بنظم مخمسة مكونة من عشرين مقطع ، وإن دلّ هذا على شـــيء فإنّما يدلّ على منحى التجديد الموسيقي الذي أراد الأندلسيون إدخاله على الشعر، فوصـــل بهـــم الأمـــر إلى الموشحات والأزجال، وهاهو محمد رجب البيومي يفسر منهجهم ؛ مستشهدا بابن زيدون قائلا: « قد نظـــم ابن زيدون من المخمسات أكثر من مرة ،وهو شاعر تقليدي يحتذي المشرق ، ولو قُدر للشـــعراء أن يكثـــروا القول عن هذه الألوان الجديدة لاستطاعوا أن يثبتوا وجودها الفني، فتألفها الأذواق بكثرة الترداد، ولكنـــهم كانوا يبدعون ثمّ يحجمون ،وكأني بهم يخافون الاتهام بالعجز عن امتلاك القافية والاقتدار عليها، فهـــم –مـــع اتجاههم إلى الجديد – يرتدّون ثانية إلى عمود الشعر ، وما أكثر عشاقه ومريديه !»(346)

إذن يمكن أن نطمئن إلى هذا التعليل ، أي خوف تلميذ الأندلس من نظرة أستاذه المشرقي،و يبقى هـــذا التفسير – منطقيا ومقبولا- إلى أن يُقدّم غيره .

ونحن لا نطالب ابن زيدون بأن يثور على الوزن كلية ، بما هو عرف جمالي مستقر منذ عهـــود، لكـــن خلخلته لهذا الجمود من خلال التغيير في القوافي على شكل المخمس ، نعتقد أنها نقطة أخرى تضاف لشعريته، ويتأكد هذا الطرح بمراجعتنا لهذه المخمسة المصاغة في بحر الطويل الذي يشي بدلالة الاقتدار لا العجز، فهـــذا التغيير أتى من إدراك جمالي لشعرية الصوت.

** " نوع من الشعر المتبدّل القوافي ،وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ،ثمّ بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة (...) ،والقصيدة من المخمّس متّحدةُ الوزن كلها ،ولكن القوافي فيها تختلف ،(..) وقلما يستعملون في المخمَّسات غيرَ الرجز فوزنه هو السائد وهو المساعد ، (..) وهو من أوزان المحدثين ، وكان بشار يصنع المخمسات والمزدوجات عبثًا واستهانة بالشعر " ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب ، ج2، ص.773.

(346) محمد رجب البيومي ، الأدب الأندلسي بين التَّأَثُّر والتأثير ،مكتبة الدار العربية للكتاب ،دط ، 2008 ، ص. 102

2 – شعريـــة الانـــزيـــاح:

من المسلمات البديهية؛ لمّا نكون أمام نص أدبي/ فني (مسرح، رواية، شعر، لوحة)، فإنّنا نستقبل المادة التي صُنع منها أي (اللغة، و الألوان، و الأصوات) بشكل مختلف عمّا لو كنا نستخدم المواد ذاتها في التواصل و الاستعمال اليومي، ولا أدلّ على ذلك من نظرنا إلى كرسي مصنوع من الخشب للجلوس وآخر كتحفـــة فنية، لهذا فعقولنا من أجل تأمل الشعرية، تقوم بعقد مقارنة وافتراض نقطة مرجعية تقيس عليها، ولتكن مادة الخشب في مثالنا بين الاستعمال الفني والعادي، والمسافة الفارقة بينهما تُعرف بالانزياح*

2- 1 المستوى الاستبدالي :

«وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح ،ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا ، تلك التي تقوم على كلمة واحدة »(347) ، ويحاول البحث التالي أن يظهر ذلك في ثلاث نقاط :

---

* أحصى الدارسون لمصطلح الانزياح أكثر من «أربعين مصطلحا ، فلئن كان لهذه الكثرة من دلالة ، فإنما هي تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم وإلى تأصّله في الدراسات الغربية قبل العربية » و لمصطلح الانزياح عدة بدائل استعملها الدارسون من أهمها :«التجاوز(l'abus) ، الانحراف(la deviation) ،الاختلال (la distortion) ،الإطاح (la subversion) ، المخالفة (l'infraction) ، الشناعة (le scandale)،الانتهاك (le viol) ، خرق السنن (la violation des normes) ،اللحن (l' incorrection)،العصيان (la transgression)، التحريف (l' alteration) »ينظر : أحمد محمد ويس ، الانزياح ، من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، (بيروت) ،(ط1)، 2005، ص. 31- 33

(347) المرجع السابق ، ص. 111

2 – 1 - 1 تكرار الصورة و تبادلية الفواعل الاستعارية ♦ :

النموذج الأوّل:

يقول ابن زيدون :

فإنّي رأيت الشّمس تحصن بالدّجن ،

وما كنت إلاّ الصارم العضب[*1] في جفن

أو اللّيث في غاب ، أو الصّقر في وكن[*2]

أوالعلق[*3] يخفى ، في الصّوار ، ويخبأ[(348)]

قد لا نكون مغالين إذا قلنا « أن الشعر تكرار تعبيري ومعنوي فلا يبعد أن تبنى القصيدة على جملة نواة أو كلمة محور ثمّ لا يمنع أن يبنى كل بيت أو بعض الأبيات على نووات فرعية »[(349)]

وهذا ما نلاحظه في شعر ابن زيدون السجني ،تكرار نمط من الصورة الاستعارية ،إنّها التصريحية .بمصطلحها الكلاسيكي ، حيث يصرح بالمشبه بـه (الليث ، الجواد ، السيف ، الصقر ، العلق ...)،

و هذا منذ مخمسته التي تجلى فيها هذا البعد وعكسه نحويا حرف العطف "أو" غير أنّـه مـن الناحيـة الدلالية قد نجد صعوبة في قبول هذه الفواعل وهي تتبادل المواقع وربّما تنقص هذه الغرابة ،إذا تذكرنا أننا في

♦ استعرنا هذا المفهوم من يوسف أبو العدوس ،وأعدنا توظيفه بما يقرب من تصور الذي يطرحه نموذج ابن زيدون ، ينظر : يوسف أبوالعدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ،دار المسيرة ،(الأردن) ،ط 1، 2007 ، ص. 289

[*1] العضب : القطع (...) ، وسيف عضب قاطع (...)، ولسان عضب ذليق

[*2] الوكن بالفتح عش الطائر ، زاد الجوهري : في جبل أو جدار ،(...) موضع يقع عليه الطائر للراحة ولا يثبت فيه

[*3] العلق الثوب الكريم أو التُّرس أو السيف ، (...) ، العِلق ، بالكسر : النفيس من كلّ شيء

(348) ابن زيدون ، الديوان ، ص.43

(349) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص.184

نص شعري يخلق عالمه الخاص ، ثمّ إنّ« "أو" قد تخرج إلى معنى " بل" »[350]، وربّما تلك الدلالة المتوخاة من عمل ابن زيدون .أي معنى الإضراب الموجود في "بل" .

إذ السيف والليث والصقر ،كلّ هذه الدوال هي معادلات موضوعية لذات الشاعر؛ المصـــوغة مــــن المعدن الذي استصفاه من جوهر كلّ فاعل من هذه الفواعل .حيث يأخذ من السيف المضاء ، ومـــن الليـــث الشجاعة ومن الصقر العلو وهكذا دواليك ، وكأنّه يقول : ذاتي فوق كلّ ذلك .

لكن السؤال الذي يطرح نفسه ، ما القيمة الشعرية لهذا التكرار بما أن « التكرار الظاهرُ س.س لا يعـــادل س على المستوى الصوتي (الظاهر) للنـــص الشعري (...) ،أننا نقـــرأ في المقطع (المكرر) المقطع نفسه وشـــيئا آخر .»[351] ، نعطي لذلك نماذج :

النموذج الأوّل :

عن فاعل الجواد ،نقرأ :

ألا هل أتى الفتيان أنّ فتاهم ∴ فريسة من يعدو ، ونهزة من يسطو

وأنّ الجواد الفائت الشّأو صافن ∴ تخوّنه شكل ، وأزرى به ربط[352]

شكل الحصان في العقلية العربية صورة « تكون محفوفة في الغالب بإطار غرض من الغرضين الرئيسين ؛ اللذين يعد من أجلهما ، الحرب أو الصيد وهو في الحالين محل لأقصى اهتمام » [353]

---

[350] محمد حماسة عبد اللطيف ، النحو والدلالة ، مدخل لدراسة المعنى النحوي- الدّلالي ، دار غريب (القاهرة) ، (ط2) ، 2005، ص.67

[351] ،جوليا كريسطيفا ،عم النص ، ص.81

[352] ابن زيدون ، الديوان ،ص .85

[353] علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها و تطوّرها ،دار الأندلس ،(لبنان) ، ط3 ، 1983، ص. 154

في هذا المقطع يُلحق ابن زيدون صفتين بالجواد، إنّه فائت الشأو،أي ذو سبق من جهـــة، وذو شـــكل وربط من جهة أخرى، فشاعرنا جمع لجواده خصلتين، واحدة غائبة فروسيته الماضية؛ فالفرس من الفـــارس، وثانية حاضرة شاهدة على معاناته.

هذه الصورة تعود في قوله :

ما عنانا أن يأنف السّابق المربط ∴ في العـــتق منـــه والتّطهـــيم[354]

جواد، إذا استن الجياد إللى مدى ∴ تمطر فاستولى على أمد الخصل

ثوى صافنا في مربط الهون يشتكي ∴ بتصهاله ماناله من أذى الشّكل[355]

هذه المرة بمعالم توضيحية تأكيدية إضافية ، يرسم الجواد؛ فهو سبّاق في المضمار من جهة أولى ، ومـــن جهة ثانية ، يُعبر عن ألمه الذي تسبب فيه الربط السابق عن طريق التصهال .ثمّ إنّ شاعرنا يستغرب الحالة التي آل إليها ،فكيف لهذا الجواد أن يجازى على مقدرته بهذه الطريقة؟

النموذج الثاني :

أما في نموذج السيف فيذكر بداية :

وأن الحسام العضب ثاو بجفنه ، ∴ وما ذمّ من غربيه قدّ ولا قط[356]

من هذا النص نستطيع أن نتبين أنّ ابن زيدون نزيل جديد في زنزانة السجن ، يحاول أن يتجلـــد أمـــام هـــذه التجربة ، ويحاول تعليلها ، وتجميل صورتها ؛ فحاله قريبة من سيف قاطع في جفنه.

---

(354) ابن زيدون ،الديوان ،ص. 124

(355) المصدر نفسه ،ص.161

(356) المصدر نفسه ، ص. 85

في حين نقرأ في مرحلة لاحقة قوله :

إن طال في السّجن إيداعي فلا عجب ∴ قد يودع الجفن حدّ الصّارم الذكر[357]

هنا، أيضا يواصل التجلد والتمالك قدر الإمكان ، وإن أفلتت منه كلمة "طال " ولا يسـرك طـول، إلى أن يعترف أخيرا بنفس منهزمة، نال منها طول الانتظار، وبدأت تفقد نضارقما وتصميمها.

لما يقول :

وبقاء الحسام في الجفن يثني ∴ بعد المضاء ، والتّصميم[358]

والتقنية ذاقما يستخدمها فيما يلي من النماذج ،وهو في ذلك لا يخرج عن إطار الصورة العربية المتوارثـة في التشبيه ، فهو غيث ثمّ أسد .ولعلّ ما يمكن أن نسجله كمأخذ –إن صح هذا التعبير- لأننـا لا نسـتطيع في اعتقادنا أن نقول للمبدع أخطأ في كيت أو كيت وبالتالي نحجر عليه و إنّما نكتفي بتأمل الـنص وتفسـير الشعرية كأبعد حد .

النموذج الثالث :

ولئن أمسيت محبوســـ ∴ ـــأ فللغيث احتباس

يلبد الورد السّبنتى ∴ وله بعد افتـــراس[359]

نرى في المثال السابق، أنّ ابن زيدون يعود بنا إلى الصحراء العربية التي تنتظر الغيث، أو تتبع مسـاقطه، وهو يستحضر الأسد كما فعل سلفه، حتى وإن تغير المكان وتقدّم الزمان، فالنماذج العليا تظل واحدة ويمكن أن نرجع ذلك لعدة فروض ؛فقد يطفو الخيال الأسطوري المستقـر في اللاشعور الجمعـي كما أظهرت الدراسات، أو أنّ وحدة الشعور النفسي (ظلمة السجن ووحشته) دفعت شاعرنا إلى إسقاط مماثل .

---

[357] المصدر السابق ، ص. 149

[358] المصدر السابق ، ص. 124

[359] المصدر السابق ،ص.89

النموذج الرابع :

مما سبق، أمكننا ملاحظة كيف غيّب ابن زيدون ذاته من خلال استحضار بدائله ، وتلاعبه بالضمائر سيما لاسناد للغائب (فتاهم ،تخونه ، تصهاله) ، هذا الكلام ينفي فلتاته (أمسيت ، إيداعي) ،غير أنّه في النموذج الموالي يدخل ضمير الأنت وهذا بعد الهو والأنا ، ولعلّ مبرر المخاطب يكون أقوى في وحدة السجن، حتى ولو على سبيل الافتراض، إذ المتأمل هنا ابن زيدون ذاته لا أحد غيره .

ولنستمع إليه يقول :

قمر الأفق ، إن تأمّلت ، والشّمس ∴ هما يكسفان دون النجوم[360]

ومرة ثانية يعود إلى هذه الصورة التي أسرت الإنسان الأول ، وشكلت أكبر مخاوفه ومكمن ضعفه ، هذا الشعور الذي لا يختفي مطلقا من لاشعور النفس الانسانية ؛ حتى وإن ظهر هنا كرمز للقوة والتفرد .

هل الرّياح بنجم الأرض عاصفة ؟ ∴ أم الكسوف لغير الشّمس والقمر[361]

إنّ سحاب الأفق منها الحيا ، ∴ والحمد في تأليفها للرياح[362]

النموذج الخامس:

إن كانت النماذج السابقة مستوحاة من حقائق بعيدة في الزمن أو المكان ، وحدَه الشعور النفسي والمقدرة الفنية على التشكيل ، أعطاها حق الظهور ، فإنّ الأمثلة التالية تقترب- في اعتقادنا –من المجتمع الأندلسي ، الذي اهتم بالكتابة وأدواتها ، ولا يعني ذلك أنها صورة مبدعة ، لكن تكرارها وإلحاح ابن زيدون جعلنا نطمئن

(360) المصدر السابق ،ص .123

(361) المصدر السابق ، ص.148

(362) المصدر السابق، ص. 146

إلى أنّ « الاستعارة – بنوعيها – تعكس الثقافة التي تقع فيها والبيئة التي تنبت فيها »[363] وذلك بغض النظر عن أوجه الصورة في الأمثلة التالية:

حيث يعقد مقارنة بين آراء ابن جهور في الخطب ، والتي تكشف الكرب وتضمن السلامة ،تماما كالشـــكل الذي يحفظ الكتابة من اللبس .

إذا أشكل الخطب الملمّ ،فإنّه ∴ وآراءه ، كالخط يوضح بالشّكل[364]

أما عالم ابن زيدون في الحب، فتتحول فيه الدموع إلى نقاط والزفـــرات إلى علامات شكل، ولهـــذا يصاب كتاب الوجد بغموض، وذلك نابع من طبيعة العلامات المستخدمة في الكتابة.

إذا ما كتاب الوجد أشكل سطره ، ∴ فمن زفرتي شكل ومن عبرتي نقط[365]

ورغم الأهمية التي أولاها ابن زيدون للكتابة ، الشاهد على الوجود ، وما تبع ذلك من حفـــظ المعـــنى الصحيح والسليم ، فإنّه يعطي النقيض ، محو الخط الحامل لمعنى الإدانة والخطيئة .

وحلم امرئ تعفو الذّنوب لعفوه ∴ وتمحى الخطايا مثلما مُحي الخط[366]

و يأخذنا ابن عمار إلى شكل آخر من الانزياحات ، وهو ما سنوضحه تحت اسم :" الصورة المركبة"

2-1-2 الصورة المركبة :

لعلّ « تشكيل الصورة المركبة ينبئ عن طاقة إدراكية كبيرة ورؤية كلية تنفذ إلى الجزيئات والتفاصـــيل ،وتؤلف بينها في صورة واحدة ،على حين أنّ التقاط الأمور الحسية الجزئية وإقامة التشبيه بينـــها أمـــر هـــين

---

(363) محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص. 109

(364) ابن زيدون، الديوان، ص. 160

(365) المصدر نفسه ، ص.85

(366) المصدر نفسه ، ص. 88

،فشتان بين إدراك الشيء جملة وإدراكه في جزئياته »[367] لهذا، فإننا سنحاول توضيح هذه الفكرة من خلال نموذجين: .

أ - صورة الجبل :

لقد تخلص ابن عمار من مدح شفيعه المأمون ولد المعتمد إلى المعنمد ذاته، ولكي يحقق قصده لجأ إلى صورة بيانية كلاسيكية ، التقط جزئياتها قائلا:

جبل سما بذؤابتيه إلى العلى ∴ ورسا بهضبته على التمكين

متوقد الجنبات كلل دوحه ∴ بجنى وفجر صفحه بعيون

دانت لأيدي المجتنين قطوفه ∴ ودنا إليهم من ظلال غصون

ونأى لأبصار العصاة فإنّما ∴ يتوهمون نعيمه بظنون [368]

لعلّ ما يستوقفنا في هذه الصورة بدايته بتنكير كلمة جبل والتي استعملت «في غير ما وضعت له لعلاقة المشابهة»[369]على سبيل الاستعارة التصريحية غير أنّه في الواقع «الاستعارة ليست نقل اسم عن شيء إلى آخر وإنّما هي ادعاء معنى الاسم لشيء»[370] ، لهذا فهو يقدم على تعريف الجبل لأنّه جبل خاص؛ " المعتمد الجبل" ، ويمكن أن نقرأ في هذا المقطع ثنائية ضدية ؛بين الدنو والعلو ، هذه المعادلة التي قدّمها في شكل - صورة المعتمد الجبل -، حيث توحدت صورة الجبل بالمعتمد وقام ب« ترتيب عناصر المحاكاة تبعاً لترتيبها في العالم الخارجي ، ذلك أنّ الشاعر يجري مجرى الرسام والمحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر »[371]،إذ صور أعلي الجبل ثمّ عرض لثبوته ورسوخه في الأرض ،مرورا بجنابه الذي

---

[367] شفيع السيد ، قراءة الشعر وبناء الدلالة ،دار غريب (القاهرة) ، دط ، 1999، ص. 245

[368] محمد بن عمار الأندلسي ، ص . 314

[369] محمد أبوموسى ، التصوير البياني ، ص.182

[370]جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي (بيروت) ، (ط3)، 1992،ص 225

[371] المرجع نفسه ، ص.375-376

يعلوه شجر عظيم ؛يتخلله عيون ،وهذه صفة الجنة التي ينال خيراتها المقربون ،وتبعد ملذاتها عن أبصار العصاة ؛ولا يخطر نعيمها على بالهم ، ونلاحظ دلالات التشخيص والتدرج من معنى القرب في متناول اليد إلى منتهى البعد ؛عن البصر فالخاطر ، وشتان بين اليقين والظن الواهم .وإن كانت صورة الجبل الدالة علـــى الرســـوخ والثبات صورة تقليدية ، فإنّ رسم التفصيلات وتحريك المشاهد بأفعال ماضية منقطعة من مثل " سما، رســـا، دانت ، دنا ، نأى ، كلل ، فجّر ، " قد عمّق دلالة الثبات والأصالة ونفخ روحا جديدة في هـــذه الصـــورة العتيقة .

ب- صورة البحر :

وبالطريقة ذاتها، صرّح ابن عمار بالمشبه به "البحر " الذي يوحي بدلالات الكرم والجود، والتي تعارف عليها الشعراء ،« وهذا يؤكد أنّ فكرة استغلال الشاعر للصورة الموروثة ليس- بالضرورة –مؤشرا يكشف عن عجزه الفني ، بقدر ما يمكن اعتباره مؤشرا يعكس أبعاد قدرته على اختيار الصورة»(372)

غير أن فرادة صورة ابن عمار و شعريته ، تكمن في صورة ثانية مستبعدة للبحر والتي تشي بـــالغرق، فقرنها بالأولى القريبة والثابتة أي الكرم ، مستغلا هذه الصورة المركبة في سياق الاستعطاف.

و لنستمع إليه منشدا :

بحر إذا ركب العفاة سكونه ∴ وهب الغنى في عزة وسكون
وإذا طمـــى للـــذنب لم يسمـــع به ∴ إلاّ الدعـــاء يعـــان بالتأمين
كم أسكب العذب الفرات على فمي ∴ يرمي يدي باللؤلؤ المكنون
والـــيوم قد أصبحـــت في غمـــراته ∴ إن لم تغـــثني رحمـــة تنجـــيني
بعـــدت سواحـــله عـــلي وأدركت ∴ أمواجـــه فتلاعـــبت بســـفيني
لا شـــك فـــي أني غريق عـــبابه ∴ إن لم يمـــد الفتـــح لي بيمـــين (373)

---

(372) عبد الله التطاوي ، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ، دار الثقافة للنشر والتوزيع (القاهرة) ، (دط)، 1997 ، ج1، ص. 107

(373) محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص. 314-315

«إنّ التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني ،تمتد فيه مشاعر الشـــاعر إلى كائنات الحياة من حوله ، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت ذاته»[374] ، وهذا ما ظهر لنا من خلال ضمائر (غمراته —سفيني -أبي غريق عبابه) ، حيث تفاعلت ذات الشاعر مع المعتمد البحر ، فبعد أن قدّم لنا الصورة الأولى؛ بحر العطاء للجميع دون استثناء (العفاة) ، وهي حالة البحر في سكونه وقد اعترف شاعرنا بأنّه أحـــد من أجزل لهم العطاء فحصّل اللؤلؤ المكنون، انتقل فصوّر لنا الوجه الآخر للبحر في حالة غضبه وهيجـــانه ، حيث لا يملك المرء غير الدعاء ،ثمّ يختم ابن عمار هذا المشهد بنهاية مفتوحة ، أننتظر الغرق الـــذي لا محـــال مدركه أم رحمة السماء التي يعول عليها شاعرنا حين صرح قائلا يمين الفتح ممدودة .

سنكتفي بتأمل شعرية بعض النماذج عند المعتمد

يعيد على سمعي الحديد نشيده ∴ ثقيلا فتبكي العين بالجس والنقر[375]

لا مراء في أنّ البيت الشعري تصوير مجازي ؛ لأننا نرى أنّ العلاقة بين طرفي الاسناد غير حقيقية ، إذ أخذ الشاعر مقوّم إنساني (الإنشاد) وأضافه لغير الإنسان (الحديد / القيد) ، لكن لا تتولد شعرية هذا البيت من معناه الاستعاري فقط ، و إنّما لأنّ دوال البيت كلّها تعود إلى الصوت (أعاد الصوت، السمع، النشيد ، نغمه ثقيل ، النقر) ، وهذه الدوال ترجع إلى حاسة السمع ثمّ تليها حاسة اللمس المعبر عنها بلفظة واحـــدة (الجس) ، فاستجابة العين بالبكاء .

ولنتصور كيف تحكي لنا اللغة الشعرية قصة المعتمد بن عباد، التي ربّما لو أتـــيح تصـــويرها بالكـــاميرا العصرية لن تصل إلى هذه الشعرية. و من أجل التوضيح يمكن صياغة البيت الشعري بهذا الشكل، يقبع المعتمد مقيدا ، في سجن مظلم، إذ يقوم بجس قيده وتحسسه ، فيصدر نقرا ليتحول مع التكرار إلى نشيد ثقيل يصـــل إلى سمعه، ولا تملك العين إلا أن تستجيب بالبكاء لهذا المثير ، وهكذا تستمر الدورة ، المعبر عنها بـــ " يعيد "،

---

(374) جابر عصفور ، الصورة الفنية ،ص .204

(375) المعتمد بن عباد الديوان ،ص .163

ومنه يكون الصوت هو الفاعل الذي عبر عنه بدوال كثيرة وأمكننا تحديده كمؤشر سيميائي (Indice) على الظلام الحالك الذي أعاق الرؤية البصرية، و خلّف للعين وظيفة البكاء فقط، ولن تكتمل هــذه الصــورة إلاّ بالفراغ الذي يترك للصوت التردد في أجوائه.

نقدّم نموذجا ثانيا لإحدى علاقات الإسناد التي سنرصدها في الجدول، فلنستمع للمعتمد منشدا:

وكنّا إذا حانت لحرب فريضة ∴ ونادت بأوقات الصّلاة طبول

شهدنا فكبّرنا فظلت سيوفنا ∴ تُصلي بهامات العدى فتطيل

سجود على إثر الركوع متابع ∴ هناك بأرواح الكماة تسيل [376]

«يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخــل القــول الشعري ، هكذا يتمّ خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري .»[377].

فعلى مدار ثلاثة أبيات قام المعتمد ، بتشكيل صورة استعارية، حيث سحب مقوّمــات الصــلاة كفريضــة إسلامية على الحرب، ليرفعها ويكسبها قداسة ، فإذا كان للصلاة وقتا معلوما يُعلَن عنه بالنداء، فإنّ الحــرب يُعلم وقتها من قرع الطبول ، وكما أنّ الصلاة تتطلب حضور المصلي ، وتبدأ بالتكبير ، فكذلك الحــرب لا تنطلق إلاّ بالتكبير، ويترك شاعرنا مسافة الانزياح، لنتأمل تكبير الخشوع للصلاة وتكبير الحرب أو بــالأحرى صراخ الجاني وصريخ المجني عليه والمسافة الجمالية -التي تحققها الروح الحماسية - بين الركــوع والســجود للصلاة حين تنحني الهامات طوعا ؛ رغبة ورهبة لربّ العباد وبين زمان يطاح فيه بالرؤوس غصبا واعتــداء ، فشتان بين الصلاة التي تحمل السكينة والحرب التي تجود بالفجيعة .فرغم مابين هاتين الصورتين مــن مفارقــة وبعد فشاعرنا بلغته قرّب المسافة وجمّل الحرب ، مغالطا متلقي الأبيات .

---

(376) المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص . 179-180

(377) جوليا كريسطيفا ،علم النص ، ص.78

2 – 1 - 3 علاقات الإســـاد :

«تقوم معظم مباحث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع ، فالاستعارة والمجاز والكناية مـــاهي إلآ أنواع من الانزياح ، لأنّها جاءت على غير المعاني التي وضعت لها أصلا »[378]

في ضوء هذا النص ،نحاول أن نصنف ما خرج عن الاستعمال الحقيقي للغة في نص ابن زيدون :

المسند	المسند إليه	مقوّم الاسناد
الدهر	يجرح	السكين مادي /حاد
الدهر	ياسو	الطبيب/ إنسان
مقلة	المجد	الإنسان
أسلو	بالأسى	بالطرب(خمر/.. غناء .)
نجوم الليل	في مأتم	المأتم (تجمع بشري)
نجوم الليل	تندب	النساء في إظهار الحزن
الغمام	يبكي	الإنسان
البرق	يطلب الثأر	الإنسان
سفر وجه	البِشر	الفتاة
دمع	الندى	الإنسان
الروضة الغناء	تضحك	الإنسان
برق	في مشيب الشعر	الإنسان
حمائم	شكوى	الإنسان

[378] يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق ، ص.192

التعليق على الجدول:

ما يجدر ملاحظته عن علاقات الإسناد في الجدول أنّها عبارة عن صور من الاستعارة المكنية ذات الطابع المحنط تعود إلى مفهوم « العبارة المصكوكة،إنّها مستهلكة ، وفي محاولة لتطبيق فكرة التقادم والشيخوخة التي تعتري الأشياء والأشخاص والكلمات على النصوص»[379] ، ففكرة التقادم والشيخوخة ناموس كوني، يسري على الجميع بما فيهم اللغة ، غير أنها تعود وتأخذ نظارتها وشباها ، عن طريق الاستعمال الشعري الذي يجددها وينفض عنها قاموسيتها ، غير أنّه استوقفتنا صورتان ، راجعنا علاقة الإسناد فيهما وفق معايير مناسبة المستعار للمستعار له فوجدنا أنّ ابن زيدون بهذا المعيار قد أخفق .

يتعلق الأمر بصورة :

فتأمل !كيف يغشى ∴ مقلة المجد النّعاس[380]

بعيدا عن علاقة الإسناد التي أبرزناها ، وهل يصح أن يوصف المجد بالنعاس ،إذ يفترض فيه أن لا يغفو ، ويتطلب صورة قوية ومادية لا معنوية وضعيفة ،و هل يُعتبر النعاس من المقوّمات العرضية للمجد ثمّ ما هي مقوّمات التداخل والاشتراك بين الصورتين ؟

إذا جاز لنا القياس الوردة حمراء ، الخد أحمر فيعتبر الاحمرار نقطة تداخل ، وهي مقوّم جوهري لازم في الوردة وعرضي ثانوي في الخد .

الصورة الثانية هي صورة سقوط القلب الذي شبّه بسقوط القرط لّما قال :

كأنّ فؤادي ،يوم أهوى مودعا ∴ هوى خافقا منه بحيث هوى القرط[381]

لطالما انتبه الشعراء للقرط ، وشكلوا منه كنايات واستعارات وتشابيه ، فهم القائلون في كتب البلاغة "علية بعيدة مهوى القرط" كناية عن صفة طول الرقبة ،أماّ أن يشبه ابن زيدون سقوط القلب وهو لاشك عظيم

---

[379] صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص.238.

[380] ابن زيدون ،الديوان ، ص. 89

[381]المصدر نفسه ، ص. 85

بسقوط هذا الحلي،فأمر لا يستساغ سواء تصورنا حركته أو طريقة سقوطه السريعـــة الخاطفة التي قد لا ننتبه لها ، فإننا نعتقد أنّه أخفق في هده الصورة و لعلّ القافية أحد الأسباب التي أدت لذلك .

المسند	المسند إليه	علاقة الإسناد
الطل يوقظ	نائم الزهر	الإنسان
الدهر	كتبت يد	الإنسان
عنان	الريح	الجياد
رحمة عينيه	تذيب الحديد	النار
برق رعد	(ــه) (المعتمد) (ــه) (المعنمد)	الغضب
يرمونه	بعيون	بسهام
سال	الوقار	الماء
القصر /السجن	متحير	الإنسان
ليل	الخطايا	السواد

التعليق على الجدول :

سبق وأن لاحظنا أنّ ابن عمار قد استخدم اللّغة تداوليا ،و لم يوظف التصوير البياني ،إلاّ ماجاء للتأثير في المرسل إليه ، وقد ورد إسناد "كتبت يد الدّهر " في كتب العربية ، الذي يشي بالقدرية وعدم تحمل المسؤولية ،لأنّها يد غير بشرية ، تبطش من حيث لا تُرى ،«لقد أصبح من المسلم به في النقد الحديث أنّ هناك (...) ، ما يُسمى بالاستعارة الميتة التي تملأ اللّغة ويزدحم بها الحديث العادي»[382]

وقد لجأ ابن عمار إلى إسناد عناصر الطبيعة الجامدة ؛من برق ورعد وريح ،هذه الظواهر التي أخافـــت الإنسان البدائي ،ولازالت كامنة في لاشعور شاعرنا ، استحضرها صورة لواقعه المخيف .

(382) جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص . 246

وقد جعل للريح أعنة، متحدثا عن سجنه الحصين ؛الذي وقف في وجه الريح ،كأنّه لجام فرس ، علـــى الرغم من أنّ المشبه أقوى من المشبه به ، فسرعة الريح أكبر من سرعة الفرس لكنّه شخصها وبعث فيها روحا.

المسند	المسند إليه	مقوّم الاسناد
الخضوع	طعم لذيذ	الطعام
أوقدوا نارا	بين جنبيك	في الموقد
الرماح	انثناء القدود	الحسان
الغمام	يبكي	الإنسان
النجوم (زهرها)	في مأتم	تجمع بشري
فؤادي	يسعر من الجمر	النار
القيد	شرب الدّم، أكل اللحم، هشّم العظم	الكائن الحي
الخطوب	سلّت يد عليّ	الإنسان
الطل	جاد بالدمع	الإنسان
القيد	يغض بأنياب ضيغم يعض عض الأسود	الحيوان
السيوف	تصلي	الإنسان(المعتقد)
السيف	يهلك	الكائن الحي
الرمح	يعطش	الكائن الحي
الدهر	يأبى الحياء والندم	الإنسان
بنجومك	رمد	مرض يصيب عين الإنسان
الدهر	حنق وسطا	الإنسان
المُلك	كلف وعشق	الإنسان
المبارك ، الوحيد،	بكى	الإنسان

الزاهي (قصور)		
النجوم	ينحن ،يخمشن	النساء في طقوس الحزن
البحر	بين جنبيك	القلب
البيض الصوارم والقنا	تندب	النساء في إظهار الحزن
الجود	يأمل في نشوره	الإنسان (يؤمن بالبعث)
دهرك	ممتثلا للأمر	الجندي (المأمور)
قربك	أضاء	المصباح
للسحاب	عين	الإنسان

التعليق على الجدول:

لا يشذ المعتمد عما سبق ملاحظته من أنّ الصور اتسمت « عموما بالنمطية والتقليد ،لأنّ هذه الخامات فقدت إيحاءاتها وظلالها بكثرة التداول والاستعمال .»[383] ، فرغم ما اتشحت به هذه الصور من قدم وتقليدية إلاّ أنّ قيام شاعرنا «بهذا الاختيار في إسناد ما يعقل إلى مالا يعقل هو الذي أحدث تلك الشعرية ،لأنّه أراد أن يعبّر عن حالة نفسية »[384] تشاركه فيها الطبيعة فالسماء والنجوم حزينة باكية ،عاكسة لنفسية شاعرنا.ولمّا طالت صحبة شاعرنا للحديد مقاتلا بالسيوف والرماح تارة ومتقلبا في السلاسل والأغلال تارة أخرى ، فهذه العلاقة الطويلة جعلته يضفي عليه صفة الأدمية من أكل وشرب وعطش .

وحكمنا على علاقات الإسناد بالنمطية و التقليدية لا يعني وصفا بالدونية مقارنة بالأدب المشرقي ، بقدر ما نعتبر ذلك امتدادا لصورة عربية واحدة ، فلم تظهر هنا عناصر البيئة الأندلسية الخاصة ، وهذا ليس بدعا بما أنّ معين اللغة العربية واحد في مفرداتها وتراكيبها ،فلماذا يُبحث عن الاختلاف والجديد ؟ داخل منظومة واحدة ، الفرق الوحيد جغرافية مختلفة ؛ تُؤثر على الطبيعة لكن لا تغيرها .

---

(383) مبروك بن غلاب ، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، 1988، ص. 46

(384) يوسف أبو العدوس ، الرؤية والتطبيق ، ص.176.

2 - 2 المستوى التركيبي:

2 - 2 - 1 تقديم ما حقه التأخير :

لا مندوحة من التأكيد على أنّ التقديم والتأخير « من أكثر مباحث التراكيب تحقيقا للانحراف أوالانزياح »[(385)] ، و يذهب باحث آخر مصرّا على هذه الفكرة قائلا: « إن الرتبة الطبيعية في اللغة العربية هي: (الفعل + الفاعل + المفعول به) (و المبتدأ + الخبر) (والصفة + الموصوف) . وإذا وقع غير هذا الترتيب فإن هناك تشويشا في الرتبة يحتاج إلى تأويل »[(386)] .

وعلى هدي هذين القولين نحاول أن تتبين ما كان من شأن نصوص شعرائنا ، ومن أبرز عناصر الجملة العربية التي يدخلها التقديم "المفعول به".

أ - تقديم المفعول به:

يقول الجرجاني :«فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفعل في كثير من الكلام أنّه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخر »[(387)] ، ونستشهد –هنا- بنموذج ابن زيدون يقول:

- وَهَلْ يَمْلِكُ الدّمْعَ المَشُوقُ المُصَبّأُ[1*]؟[(388)]

إنّ«الأصل في الفاعل أن يتّصل بفعله ،لأنه كالجزء منه ، ثم يأتي بعدَه المفعول »[(389)] ، وعليه نكون أمام انزياح يتوجب البحث عن شعريته ،ذلك أنّ شاعرنا ابتعد عن التركيب النحوي القاعدي للجملة العربية .

---

(385) مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية ، دار الوفاء (الاسكندرية) ، 2005، ص. 113

(386) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص. 176

(387) الجرجاني ،دلائل الإعجاز،ص.121

1* الصَّبا من الشوق (...) له صبوة أي ميل إلى الهوى وهي المرَّة منه (...) وأَصْبَته المرأة و تَصبَّته : شاقَتْه و دَعَتْه إلى الصَّبا فحنَّ لها وصَبَا إليها ابن منظور ، مج 5 ، ص. 275

(388) ابن زيدون ،الديوان،ص. 37

(389) الشيخ مصطفى الغلاييني ،جامع الدروس العربية ،موسوعة في ثلاثة أجزاء المكتبة العصرية بيروت ، (ط1)، 2005، ج3،ص.413

تنبع شعرية هذا التركيب من تضافر واشتغال عدة عناصر ؛ في مقدّمتها أداة الاستفهام المستفتح بها ، الحاملـــة للمعنى الإنكاري؛ المعضد لدلالة النفي أي لا يستطيع المشتاق أن يحبس دموعه في حدقة ، و هذا بخلاف قولنا :هل خرج زيد ؟ ثمّ فعل "يملك" بما هو دال يعني «...مما يقدر عليه، (...) ملك نفسه.وفي الحديث امْلِـــك عليك لسانك (...) وما تمالك أن قال ذلك أي ما تَماسَك ولا يتَمَاسَك» (390)

كما لا ننس صيغة الفعل الصرفية، حيث غيّبت "أنا" الشاعر وذاته الفاعلة بدلالة الغائب هو (يملـــك)، ليتقدّم الدّمع َ- بعد كلّ ذلك- برتبته النحوية المفعولية على الفاعل"المشوق" وصفته "المصبأ"، ليشي بـــالعجز التام عن التحكم في الدموع ،وأن الأمر يتجاوز قدرة الذات ،بعبارة أخرى أتت المجـــاوزة النحويـــة تابعـــة للمجاوزة الدلالية ، إذ "الدّمعَ "غلب شاعرنا تماما كما غلب المفعول به الفاعل والصفة وتقـــدّمهما، وعليـــه فـــ«التحليل النحوي هو في الوقت نفسه تحليل دلالي »(391)

لا يُهْنِىءُ الشامِتَ الُمرتاحَ خَاطِرُه ∴ أنّي معنّى الأماني ،ضائع الخطر(392)

سبق وأن لاحظنا أنّ الوشاة ؛شكلوا إحدى العوامل المهمة في بنية نص ابن زيدون ،ولا يعدو البيت أن يكون عنصرا في هذه البنية ،لهذا نراه هنا لّما يدعو على الواشي أو الشامت يقدّمه مباشرة ،لأنّه محـــلّ عنايتـــه وحتى يصيبه الدعاء والمكروه مباشرة ، لذا عمد إلى تقديم الكلّ على الجزء ،إذ إنّ « للتقديم دواعي وأســـبابا يحسن بها ويروق (منها) ،أن يقدّم الكلّ على جزئياته »(393)، والخاطر مقوّم من المقوّمات الجوهرية في الإنسان الشامت، ثمّ وصفه ابن زيدون ناعتا إياه ؛بأنّه مرتاح مطمئن، ليصل بذلك إلى الأخص فالأخص، وبالتالي تأخر الخاطر الذي هو فاعل الهناءة والطمأنينة ،الملابس لها والملاصق ،وتقدّم صاحبها ،«فيتقدّم ما أريد التنبيه عليـــه

---

(390) ابن منظور ، لسان العرب ، مج 8،ص.363-364

(391) محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي ،ص.30

(392) ابن زيدون ،الديوان ، ص. 148

(393) مختار عطية ، التقديم والتأخير ، ص. 21

والالتفات إليه ،ويتأخر ما لم يرد فيه ذلك»[394] ، وإذا تأملنا ابن زيدون ،في شعرية لغته، ندرك أنّه يـــودّ أن يصبح الشامت مفعولا به كحاله ؛ واقعا به العقاب،لا فاعلا محركا لخيوط المكر والخديعة.

ب - تقديم الجار والمجرور :

- لَبِسْنَا الصِّبَا فيها حَبِيراً مُنَمْنَمَا ، \ وَقُدْنا ،إلى اللّذات جَيْشاً عَرَمْرَمَا

في هذا البيت نلاحظ المفارقة الأولى التي تكسر أفق توقعنا ؛على المستوى الاســتبدالي قبــل المســتوى التركيبي ، فشاعرنا يقود جيشا ،لا إلى معركة كما يتطلبه النظم ومتعلقات الفعل المصاحبة ،لكنّه يقــوده إلى اللّذات، إذ فور اختيار الناصّ لكلمة القيادة تبدأ حرية الاختيار «تتناقص بالتدريج حيث يكون الاختيــار في الكلمات محكوما بقواعد النظم (Syntax) وبقواعد الإجبار التي تفرضها علاقات التأليف. لأنّ الكلمــات السابقة تفرض ظروفها على اللاحقة ،فتقرر ما يناسبها وتبعد ما يتنافر معها» [395]

أمام عبارة الغذامي نتوقف ؛لنتذكر أننا أمام النصّ الشعري القائم على المنافرة والاختلاف لا الائتلاف، وعليه فالشعرية في هذا العجز قائمة من تقاطع المحوريين، وليس كما حاولنا الفصل والافتراض؛ لهذا تقدّم الجار والمجرور، اعتباره فضلة على المفعول به "جيشا" عمدة الفعل ونعته الواصف عرمرما.

ويكفي -لنشعر بالجمالية التي حققها التقديم- أن نرجعه إلى الأصل القاعدي فنقول :"قدنا جيشا عرمرما إلى اللذات "، هنا ندرك الفرق بين التركيبين .

أأحبابَنا! ألْوَتْ بِحادِثِ عَهْدِنَا \ حَوَادِثُ ،لا عَقدٌ عَلَيها ولا شرْطُ[396]

لعلّ من أهمّ الدّلالات التي يشي بها تقديم الجار والمجرور – في هذا البيت- معنى الاشفاق المغطى بغلالة الرقة ،حيث قدّم لفظة "حادث" التي توحي بقصر وجدة هذه العلاقة التي عصفت بها الحــوادث ، ثمّ أضــافه

---

[394] المرجع نفسه ، ص. 17

[395] عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص. 40

[396] ابن زيدون ،الديوان ،ص. 84

وألحقه بذاتيهما المجتمعة ؛والتي تحاول الصمود في وجه هذه المصائب التي لا تقبل المواثيق ولا تعقد الشروط. وبعد الذي عايناه من نصوص ابن زيدون نستطيع القول أنّه :«قد يكون لبعض الفضـــلات دور في مغـــزى الكلام يفوق دور العمد فيه »[397] ، ولا تتحدد قيمة العنصر إلاّ بحسب موقعه وعلاقاتـــه ببقيـــة العناصـــر الأخرى ،هذه العلاقة التي تحكمها الديناميكية لا الجمود .

ج – تـــأخيـــر الخبـــر:

لَعَمرُكُمُ إنّ الزّمانَ، الذي قضَى ∴ بِشَتّ جَميعِ الشّملِ منّا ، لُمشتَطّ[398]

بدأ ابن زيدون بيته الشعري بثلاثة مؤكدات ؛ لام الابتداء فالقسم ثمّ إنّ، وكأنّ ابن زيدون يشـــعر أنّ المتلقي يشك في قوله وينكره ، ومعروف من طريقة العرب في الكلام ؛أن يراعي المخاطِب أحوال المخاطَب من إنكار واطمئنان ، فتزيد أو تقلّ هذه الأدوات ،حسب حالة المخاطب النفسية «فإن كان إنكاره إنكارًا غـــير مستحكم في نفسه أكد بمؤكد واحد ، وإن كان مستحكمًا تضاعفت عناصر التوكيد بمقدار تصـــاعد حالـــة الإنكار »[399]

هذا الجانب القاعدي، لكننا هنا نتساءل ما هي الدوال التي سبقت "الخبر" ؟ وما مسوغ هذا التقديم؟ الظاهر أنّ ما تقدّم على الخبر في شاهدنا ،ليس عمدة في الكلام، فقد غلب عليه المضاف والجار ،وهمـــا أولى بالتأخير .

نعتقد أن شعرية ابن زيدون تتولد من متابعة أسلوبه الأوّل ؛ وهو إزالة الشك من قلب متلقيه، فقبل أن يُلصق بالزمان خبر الغلو والشطط ،كان عليه أن يثبت هذه الفعلة بمجموعة من الكلمات ، فعمد إلى تعريف "اسم إنّ" بالنعت عن طريق اسم الموصول، فهو ليس أي زمان ولكن "الذي قضى " و بفعل ماض ومنقطـــع

---

[397] مختار عطية ، التقديم والتأخير ، ص. 77

[398] المرجع نفسه ،ص .84

[399] محمد محمد أبو موسى ، خصائص التراكيب ، ص.81

،بماذا ؟ يقول ابن زيدون بحكم مبرّم "بشت" ، وليس فقط الشمل ولكن "الجميع" فهو لم يستثن – من حكمه - أحدا ، وناهيك عن مواقع هذه الكلمات الإعرابية ، فإننا نعتبرها مؤكدات دلالية ؛فالشـــمل هـــو شمـــل الشاعر، لكنه ألحق به الجار وضميره ، و لم يكتف ابن زيدون بهذا القدر من المؤكدات ،بل ختم بيتـــه بـــلام المزحلقـــة «هي لام الابتداء أصلا لكنها ،"تزحلقت" بعد إنّ المكسورة (...) وهي حرف توكيـــد »[400]، ليأتي بالخبر الذي ينتظره "اسم إنّ".

وهذا التركيب أكسب البيت شعرية لابتعاده عن القاعدة المعيارية ،وأكســـب ابـــن زيـــدون تعاطفـــا ومشاركة وجدانية .

وَأمّا الكَرَى مُذ لم أزُرْكُمْ ، فهاجرٌ، ∴ زيارته غبّ وإلمامه فرط[401]

نتطلق في بحثنا عن الشعرية من الاستعمال القاعدي ، ونقارنه بالانزياح ومنه نقدر التوتر الجمالي، الذي يحققه ذاك الخرق .

في صدر هذا البيت نجد أنّ ابن زيدون التزم بجزء من التركيب القاعدي وخالف الجزء الآخر ، ونراجع في المعنى الأوّل الصاحبي إذ يقول : «أمّا – كلمة إخبار لا بدّ في جوابها من "فـــاء" .تقـــول :" أمّـــا زيـــد فكريم"»[402]

وعليه فلفظة "هاجر" هي خبر للمبتدأ "الكرى"؛حيث فصلت بينهما الجملة الظرفية ، هذه الجملة الـــتي تستوقفنا وتقطع التركيب القاعدي ،كما أنّ النعاس فترة من الزمن ؛يُفتَرض أن يأخذ الإنسان فيهـــا نصـــيبه، ولكن قد يطرأ شاغل؛ فتأرق العين ويجفوها النعاس ؛ فهذا الانقطاع الواقعي حوله ابن زيدون إلى فصل وقطع لغوي بين عناصر الجملة الأساسية ، ثمّ إنّ جملة "مذ لم أزركم " بتقدّمها تعجل لنا السبب الذي منـــع النـــوم

---

(400) إميل بديع يعقوب ، معجم الإعراب والإملاء ، دار شريفة ، (دط) ، (دت) ، ص. 350

(401) ابن زيدون ، الديوان ، ص .84

(402) ابن فارس ، ، الصاحبي ، ص.148

وهذا يرتبط بالمخاطب "ولادة " «ذلك أنّ النفس تُعنى وتتطلع إلى تقديم الذي بيانه لها أهم وهي بشأنه أعـــنى »[403] ، واستنادا إلى قاعدة العناية، يكون محور حديث ابن زيدون ولادة ونتذكر سياق النصي الذي ورد فيه هذا البيت وهو المقدمة الغزلية، وكلّ ذلك ليستدر العطف والمواساة من الأقربين .

ثمّ إنّ تقدّم الخبر لا يجلب هذه المعاني ،ذلك أنّ الخبر مرتبط بفاء الشرط وهو لا محال قادم ، وبالتالي هذه المعاني الدقيقة ما كان لها أن تتحقق لولا وجود هذا النوع من التقديم .

أما على مستوى **التركيب**، فلا نكاد نلمح ظواهر جديرة بالإثارة في هذا الباب، غير ما سبق طرحه في استراتجيات الخطاب المختلفة التي وظفها ابن عمار، أو ما نعبر عنه باللغة النثرية.

ومما هو جدير بالنظر أنّ المعتمد لا يتراح عن اللغة اللغة المعيارية/ القاعدية ،والتي اعتدنا أن نجعلها مرجعا نحدد بالنظر إليها مقدار الانحراف عن هذا النمط ، غير أنه أمكننا تسجيل نوعين من الجمل نسج في قالبها.

2-2-2 أنواع الجملة :

أ - البسيطة الأساسية: «وهي التي لا يضاف إلى ركني الإسناد فيها عنصر لغوي آخـــر »[404] وعليـــه نكون هنا ، أمام جملة من الشكل فعل + فاعل أو مبتدأ +خبر وذلك حسب عناصر الاسناد الأساسية في الجملة العربية.

---

[403] رشيد بلحبيب ، إفادات التقديم وأشكاله الدلالية ، منشورات اتحاد كتاب العرب، ص.12

[404] محمود أحمد نحلة ، مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، دار النهضة العربية (لبنان) ، (دط)، 1988، ص.24

ب - البسيطة الموسعة: « وهي التي يضاف إلى ركنيها الأساسيين عنصر أو أكثر يؤثر في مضمونها أويوسع أحد عناصرها »[405]

الجملة البسيطة			الجملة الموسعة		
الفعل	الفاعل	الإضافة النعت	الفعل	الفاعل	المفعول به
حنق	الدهر	علينا	جبر	الله	العفاة
اجتمع	الدين	لنا	فارق	تَ	أوطانا
تماسكت	الدموع		استغفر	ضمير (مستتر)	الله
اهتزّ	باب	السجن	عزِّ	ضمير (مستتر)	نفسك
صلصل	القفل		عصم	الله	القطا
تأبى	الخطوب	السود	ترى	(ضمير مستتر)	بناتك
ضاق	صدر	المعالي	بكيْ	تُ	فتحا
يهلك	السيف	في جفنه	رُمـــــــْ	تُ	سلوته
يعطش	الرمح		أورثتنـــــــــ	ضمير مستتر	"ي" - البث
أبكي	ضـــــمير مستتر	لحزني	تندبـــــــــ	البيض	ـــــــــــه

التعليق على الجدول:

دخلنا إلى نص المعتمد ، وفي قناعتنا أنّ الشعر انزياح على مستويين ؛ الاستبدالي كما أظهرنا في علاقات الإسناد والتركيبي كما قدّمنا ؛ مع بعض نماذج ابن زيدون ، لكننا ونحن نقرأ نص المعتمد بيتا بيتـــا وجملـــة

(405) المرجع نفسه ، ص. 24

شعرية فجملة شعرية ، لم نعثر على ما يدعم تصورنا الأوّل ، وإنّما وجدنا كما أوضح الجدول أنّ شاعرنا لا يتزاح عن القاعدة العربية في التركيب بل يلتزم بالصياغة وفق نظامها إلى أبعد الحدود ، والجدول السابق ليس إلاّ عينة من النظم التركيبي الذي التزم به المعتمد في شعر سجنه –محط دراستنا – هذا عن رصد الظاهرة ، فيا ترى كيف نفسر هذا النهج الذي اختاره المعتمد ؟

إذا افترضنا أنّ المعتمد كان مشغولا بمصابه ، لم يُقدّم و لم يؤخر ،كان هذا تفسيرا ساذجا ، ذلك أنّ من كانت تلك حاله ،فالأولى أن يأتي بالتركيب كيفمـــا اتفق أو بالأحرى مقدّما ومؤخرا حسب حالته النفسية ، لذا نعتقد أنّ الإشكالية ليست في النص الشعري بقدر ما هي في معيار الانزياح الذي حددناه حينما افترضنا أنّه يكون بخرق وانتهاك قاعدة التركيب العربية «أهم نقط الضعف التي وجهت إلى الانزياح باعتباره مقياسا عمليّا ،وتتمثّل أهم هذه المطاعن في صعوبة تحديد النّمط العادي في التعبير»[406] ، لهذا اُختلف في تحديد المعيار الذي يُعتمد أساسا ومرجعا في قياس الانزياح « وقد اقترح بعض الباحثين تصنيف الانحرافات في خمسة نماذج أساسية طبقا للمعايير التي يعتد بها في تحديد الانحراف »[407]

وقد أحصى(ويس) تسعة معايير؛منها السياق ، القارئ العمدة ، الذوق ...،وقام بمناقشتها وفي كلّ مرة يؤكد أننا لا نستطيع أن نطمئن إليها بصفة مطلقة[408] .

لنصل من خلال الشواهد المقدّمة، أنّ الشعر لا يستلزم بالضرورة الانزياح التركيبي بل أنـــواع أخـــرى مـــن الانزياحات.

أمّا إذا عدنا إلى الجدول وجدنا أنّ المعتمد في الجملة الموسعة قيد فعله بمفعول محدد على سبيل التخصيص ، فقدرة الله على الجبر والعصمة غير محدودة شاملة لكلّ مخلوقاته ، لكنّه هنا جعله للعناة في الأولى وللقطـــا في

---

(406) عبد السلام المسدّي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدارالعربية للكتاب ، (ط2) ، 1982،ص. 104

(407) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص. 211

(408) أحمد محمد ويس ، الانزياح ، ص. 140-142

الثانية. وإذا قمنا بعملية عكسية في الجملة البسيطة ،ندرك أنّ تركيب المعتمد مثلا في هاتين الجملتين حين راعى القاعدة يملك شعرية أكبر من لو أنّه خالفها . في الأولى يقول :

- "حنق الدهر علينا" : سبق وأن أوضحنا كيف شكل الدهر مع المعتمد رؤي تمفصلية ،كان سبب نكبته، فهو الفاعل المباشر ويوسف بن تاشفين السبب والأداة الفاعلة لا غير، إذن التركيب اللغوي يعكس هذه الدلالة وبالتالي جاء الجار والمجرور في مكانه الطبيعي ،ذلك أنّه غير فاعل في التلفظ ، وفي الثانية يقول :

- اجتمع الدين لنا ، فلو قال المعتمد مقدّما اجتمع لنا الدين ،لفسد المعنى حيث خصّ نفسه وعائلته دون الناس وحمل على استثنائهم ، غير أنّ في قوله اجتمع الدين لنا ،بمعنى كملت أخلاقنا .ولهذا فليس كلّ تقديم يُحمد ولا كلّ تأخير يُذم .

3- شعرية التناص*:

لما كان التناص « ترحال (ترحالا) للنصوص وتداخل نصي(وتداخلا نصيا) ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى .»[409] على ضوء تعريف كريستيفا للتناص ، فإنّنا نُجمله في مرجعين :

---

* لأهمية هذا المفهوم الغربي وما يستحضره من مصطلحات تراثية نجد أنفسنا أمام بسط ما قاله منير سلطان لما فرق بين التضمين والتناص ونرى الأمر ينسحب على كلّ المصطلحات التراثية التي تدور في فلكه حيث يقول :" ثمة فروقا في المضمون والمعالجة بين التضمين والتناص (...) ،

الفرق في الحضارة:فالتضمين العربي وليد حضارة بلغ العلم فيها ما بلغ ،لكن كانت أمامه أشواط عجزت قدراته عن أن يحلم بها ،فضلاً عن أن يحققها والتناص الغربي وليد حضارة تخطى العلم فيها الحدود ،واقتحم السدود، وحطمّ المسلّمات ،وحول العجائب والغرائب إلى بديهيات .

الفرق في المعالجة:فالتضمين العربي كان مشغولاً بالجزئيات في النص الأدبي (الكلمة ،الجملة ،الجمل)، والتناص الغربي قد انطلق إلى الكليات ،يبتغي التعميم ،وإلى ما وراء الظواهر يبتغي المحرك الأوّل .

الفرق في المنهج : فالتضمين العربي وصفي والتناص الغربي لغوي تحليلي .

الفرق في الطاقة :فالتضمين العربي لا يتعدى النص الأدبي ،بينما انطلق التناص الغربي إلى مختلف العلوم والفنون يتكىءعلى ما يساعده منها على بلوغ الغاية ،فضلاً عن الأجناس الأدبية كلّها ،حتى وصل إلى الحاسوب

الفرق في طبيعة التطور : فالتضمين العربي تعرض لتطوّر أفقي ،بينما تطوّر التناص الغربي أفقيا ورأسيا ،في المصطلح وفي المضمون ،من السطح إلى الأعماق ،أعماق النص ،أعماق الفنان ، أعماق القارىء من خلال مفاهيم فلسفية ونفسية واجتماعية وأدبية بل وسياسية كذلك ."

ينظر:منير سلطان ،التضمين والتناص ،وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا ،منشأة المعارف ،دط، 2004

[409] جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ص .21

3-1 المرجــع الأدبــي:

3 – 1-1 الشعـــــــــر:

إذا كان التناص يتمظهر في ثلاثة أشكال اجترار امتصاص وحوار◆، وبتعبير آخر تناص مباشر وغير مباشر ، فإنّ نصّ ابن زيدون الذي بين أيدينا يقيـــم علاقتين ؛ الأولى مع القرآن(410) والثانية مع أبي فـــراس الحمداني ، و يُشَكل مستوى الامتصاص .

نص ابن زيدون :

أَمَقْتُولَةِ الْأَجْفَانِ مَا لَكِ وَالِهًا*1؟ ∴ أَلَمْ تُرِكِ الْأَيَّامُ نَجْمًا هَوَى قَبْلِي ؟

أَقِــلِّي بُكَــاءً، لَسْتِ أَوَّلَ حُرَّةٍ ∴ طَوَتْ بِالأَسَى كَشْحًا عَلَـــى مَضَضِ الثَّكْلِ

وَفِي أُمِّ مُوسَى عِبْرَةٌ أَنْ رَمَتْ بِهِ ∴ إِلَى اليَمِّ، فِي التَّابُوتِ، فَاعْتَبِرِي وَاسْلِي

لَعَــلَّ المَلِيكَ المُجْمِلَ الصُّنْعِ قَادِرًا ∴ لَهُ بَعْدَ يَأْسٍ، سَوْفَ يُجْمِلُ صُـــنْعًا لِي

وَ لِلَّهِ فِينَا عِلْـــــمُ غَيْبٍ، وَحَسْــبُنَا ∴ بِهِ، عِنْدَ جَوْرِ الدَّهْرِ، مِنْ حَكَمٍ عَدْلِ(411)

نص أبي فراس الحمداني :

وَ إِنَّ ،وَرَاءَ السِّتْرِ ، أُمًّا بُكَاؤُهَا ∴ عَلَيَّ ، وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ ،طَوِيلُ

فَيَا أُمَّتَا ،لاَ تَعْدَمِي الصَّبرَ ، إِنَّهُ ∴ إِلَى الخَيْرِ وَالنُّجْحِ القَرِيبِ رَسُولُ

وَيَا أُمَّــتَا ، لاَ تُخْطِئِي الأَجْرَ إِنَّهُ ∴ عَلَى قَدَرِ الصَّبْرِ الجَمِيلِ جَزِيلُ

◆ هناك من يسميها أنماط أوأقسام التناص أو حتى قوانينه ، لكننا نفضل مفهوم العلاقة أو مستوى التناص ،وعليه ف "الاجترار :عملية إعادة كتابة النصّ الغائب بوعي سكوني ،و تمجيد بعض مظاهره الشكلية الخارجية .(أما) الامتصاص (فهو) :عملية إعادة كتابة النصّ الغائب وفق النصّ الجديد ليصبح امتصاصا له متعاملا معه [بشكل] حركي وتحولي (أما) الحوار: (فإنّه) عملية تغيير النصّ الغائب،ونفي قدسيته في العمليات السابقة " يُنظر :محصول سامية ، إشكالية المصطلح والمفاهيم ،دراسات أدبية ، دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة ، (الجزائر) ،ع1، 2008 ، ص.74

(410) ينظر المرجع الديني من هذا البحث ، ص . 165

*1 الوله : الحزن ، وقيل : هو ذهاب العقل والتحير من شدة الوجد أو الحزن والخوف والوله :ذهاب العقل لفقدان الحبيب .

(411) ابن زيدون ،الديوان ،ص. 160

أَمَا لَكِ فِي ذَاتِ النِّطَاقَيْنِ أُسْوَةٌ ، ∴ بِمَكَّةَ ، وَالحَرْبُ العَوَانُ تَجُولُ

أَرَادَ ابْنُهَا أَخْذَ الأَمَانِ فَلَمْ تُجِبْ ∴ وَتَــعْلَمُ ،عِلْمًا ، أَنَّهُ لَقَــتِيلُ

تَأَسِّي كَفَاكِ اللهُ مَا تَحْذَرِينَهُ ، ∴ فَقَدْ غَالَ هَذَا النَّاسَ قَبْلَكِ غُولُ[412]

يتحدد من هذين النصين ثلاث مسائل :

1- من ناحية الإطار الشكلي ، كلا النصين من بحر الطويل و من قافية المتواتر على روي اللام ، غير أنّ أبا فراس التمس القافية المردوفة وفضل ابن زيدون القافية المطلقة .

2 – من الناحية الموضوعاتية thématique كلا من النصين عالجا العلاقة العاطفية بين الأم وابنها

3- كلا من النصين قيلا في مكان مغلق

من هنا تنبع مشروعية القراءة التناصية لفضائهما الشعري .

يبدأ أبو فراس الحمداني مشهده ببيت خبري ، مسبوق بإنّ التوكيدية ، مصورا أمه الباكية في تعبير شعري يطابق الحقيقة ، لا مزية له غير موسيقى الوزن "بكاؤها طويل وإن طال الزمان علي "، وهدا شـيء معلوم بالضرورة ،لازم لفطرة الأمومة ، وكيف لا تبكي الأم لفراق وليدها ؟ على إثر دلك يمكن أن نصف لغة أبا فراس بأنها تقريرية ، خطابية في درجة الصفر .

في حين نجد ابن زيدون فضل الأسلوب الإنشائي ،إذ ينادي أمه بهمزة النداء لدلالة القرب النفسي وإن بعدت المسافة الجغرافية ثم يقرن هده الهمزة بعبارة " مقتولة الأجفان " وأهم ما نلاحظه على هـدا التركيب، إسناد الأجفان إلى اسم المفعول " مقتولة " بيد قاتل مجرم متوار ؛ نستدل عليه من أثار جريمته ؛ إنّه الحزن ،فيتولد لنا تعبير مجازي إيحائي، يحمل معنى الذبول والفتور لغطاء العين من جراء السهر والبكاء.

---

(412) أبو فراس، ديوان أبي فراس ، (دط) ،(دت) ، ص 333.

وبهذا العمل امتلكت لفظتا ابن زيدون بنظمهما السابق شعرية أكبر مما حققه بيت أبا فراس ككل .وبصيغة الاستفهام يواصل ابن زيدون بيته الشعري مالك والها؟ لم حزنك شديد ؟ لكنه سؤال العارف لا الجاهل، وذلك من خلال انتقائه للفظة التوليه الحاملة لمعنى الحزن الشديد الناجم عن التفريق بين المرأة وولدها بل «كلّ أنثى فارقت ولدها فهي واله (...) ، و ناقة واله إذا اشتد وجدها على ولدها »[413] ، ناهيك عن موقع هذه الكلمة المنتهية بالمدّ في آخر صدر البيت ، ليفتتح عجُز البيت بصيغة الاستفهام مرة ثانية و الذي ينطوى على صورتين بيانيتين حفظتهما الذاكرة العربية ؛مجاز مرسل بعلاقته الزمنية " تُرِكِ الأيامُ"والاستعارة التصريحية في"نجم هوى" ،ويُعتبر ذلك من بلاغة العرب الجاهزة والمصكوكة في قوالب محنطة سلفا ، وعليه « فمن الوهم الاعتقاد بعذرية النص الأدبي ، كذلك من الظلم أن نحرمه من خصوصيته وتفرده »[414] .

ولو نعود إلى نص أبي فراس نجده استند إلى ياء نداء البعيد ،مرتين في "يا أمتا " ؛ وليس هذا إلاّ صورة لوطأة البعد الحقيقي الذي يعاني منه ، ثمّ إنّ التركيب التالي لهذا النداء في البيتين هو واحد ؛ لم يشقق لنا معنى ثان و لم يُفجر دلالة أخرى ، حيث أن " لاتعدمي الصبر" تساوي دلاليا "لا تخطئي الأجر " ، إذ الخطأ هو عدم إصابة الهدف وتفويت الهدف هو تحقيق النتيجة الصفرية أي العدم ،كما يكون الصبر ثمن الأجر وبديله .

و لو نعقد مقارنة بين نموذج"الأم" المُقدّم لدى كلا الشاعرين، يمكن أن نسجل نقطتين:

- استند أبو فراس إلى أسماء بنت أبي بكر الصدّيق (ذات النطاقين) في علاقتها مع ابنها عبد الله بن الزبير ، في حين اتكأ ابن زيدون على قصة سيدنا موسى عليه السلام مع أمه.ومن مراجعة حيثيات القصتين نرى أن تأثير ابن زيدون أعمق وبالتالي نقاط شعريته أقوى منها عند أبي فراس .

---

[413] ابن منظور ، لسان العرب ،مج 9 ،ص.404.

[414] منير سلطان ، التضمين والتناص ، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا ، منشأة المعارف ، (دط) ، 2004، ص .57

ذلك أن ابن زيدون اختار قصة سيدنا موسى عليه السلام ؛حادثة تُقرّها أكثر الديانات[415] بل تدخل في باب الإنسانية، غير أن أبا فراس استحضر قصة ارتبطت فقط بالتاريخ الإسلامي. هذه النقطة الأولى

- أما الثانية فنجدها في العلاقة بين الأم وابنها ؛ فأم موسى اُمتحنت بابنها وهو في المهد رضيعا ،لما دفعت به إلى اليم أما ذات النطاقين فقد أرسلت عبد الله بن الزبير إلى الحرب وقد كان أميرا للحجاز، استطاع أن يُقاوم الحجاج بن يوسف الثقافي لمدة ستة أشهر وسبعة عشرة يوم[416]

وغني عن الذكر أن عاطفة الأمومة واحدة ، لكننا نتعاطف أكثر مع الأصغر سنا.

يرحل بنا ابن زيدون في الزمن ويعيدنا إلى نصّ النابغة الذبياني حين يقول:

أقضّي نهاري بالأماني الكواذب ∴ وآوي إلى ليل بطيء الكواكب[417]

نصّ النابغة الذبياني• :

كِليني لِهَمٍّ ، يا أُمَيْمةَ ، ناصِبِ ، ∴ وَ لَيْلٍ أقاسيه ، بطيءِ الكواكبِ[418]

تتولد شعريـــة نصّ ابن زيدون من استحضاره نص النـــابغة الذبيـــاني ،ومـــا يحملّـــه مـــن ثقـــل في الذاكـــرة العربية ، فالعرب تقول " ليلة نابغية" ، و لا يغيب عنا أنّ النابغة مشهور باعتذارياته وطول ليله، غير أنّ ابن زيدون يضيف إلى نصه معنى لطيفا يأخذه من القرآن لّما يتحدث سبحانه وتعالى عن آية اللّيل فيقول :

﴿ قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِن جَعَلَ اللهُ عَلَيْكُمُ النَّهَارَ سَرْمَدًا إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَهٌ غَيْرُ اللهِ يَأْتِيكُم بِلَيْـلٍ

---

(415) عبد الوهاب النجار ، قصص الأنبياء ،دار الحديث (القاهرة) ، (ط1) ، 2006، ص.192-193

(416) www.wikipedia.org

(417) ابن زيدون ، الديوان ،ص. 38

• النابغة الذبياني : ؟- 602م هو زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني كنيته أبو أمامة ،ولقبه النابغة ، لقب به لنبوغه في الشعر وإكثاره منه بعدما احتنك (..) هو أحد شعراء الطبقة الأولى (...) ،الاعتذاريات وهي من أجمل شعر النابغة ، اشتهر فيها بلياليه التي صوّر فيها خشية النعمان حتى ضُرب المثل بها ، فقيل ليلة نابغية " ينظر : الديوان ،النابغة الذبياني ، تحقيق وشرح كرم البستاني ص. 5- 7

(418) النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق وشرح كرم البستاني ،دار صادر بيروت ،دط ،دت ، ص. 9

تَسْكُنُونَ فِيهِ أَفَلَا تُبْصِرُونَ ﴾[419] ،فمفهوم السكنى- المأوى صورة مبتكرة حركت شعرية نص الذبياني ، وابن زيدون هنا ، «يُعارضه متداخلا معه ومختلفا عنه ،(...) وكأنّه يسعى إلى تجاوزه بهذه المفارقة »[420] ، ناهيك ما تحمله كلمة مأوى من دلالة المعاودة والتكرار ف «أَوَّيْتُ وتَأَوَّيتُ وأَتَوَيْتُ ،كله عُدْتُ»[421] ، و« السكينة تسمح للذات الداخلية بأن تستيقظ ، ولكوامن المشاعر أن تبرز ، فيبيت السجين تحت هجمتين من عذاب الجسد ، وأحزان القلب معا ، ويقضي ليله في هذا اللبوس النفسي »[422] وقد قام ابن زيدون بحذف عبارة "ليل أقاسيه" مبقيا فقط على دلالته الإيحائية والكثيفة في "بطيء الكواكب" ،وبذلك فهو يحقق أكبر قدر من الشعرية .

إذا حصلت لدينا قناعة، أنّ كلّ نصّ هو تناسل وتناسخ لعدّة نصوص ، فإنّ نص ابن عمار السجني ؛ يكاد يتصف بالنقاء من شوائب النصوص المذابة فيه ، وعليه يتفرد صاحبه بالملكية التامة، ومع هذا أمكننا استحضار نموذج ،لا يشكل ظاهرة ،لكنّه يُحقق الاستثناء .

نص ابن عمار:

وَبَيْنَ ضُلُوعِي مِنْ هَوَاهُ تَمِيمَةٌ ∴ سَتَنْفَعُ لَوْ أَنَّ الحِمَامَ مُجْلِحٌ [423]

نص أبو ذؤيب الهذلي• :

وَإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا ∴ أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لاَ تَنْفَعُ

---

[419] سورة القصص ، الآية 72

[420] عبد الله محمد الغذامي ، ثقافة الأسئلة ، مقالات في النقد والنظرية ، دار سعاد الصباح (الكويت) ، ط2 ، 1993 ، ص.115

[421] ابن منظور، لسان العرب ،مج 4، ص.284

[422] واضح الصمد ، السجون وأثرها في الآداب العربية ، ص.209

[423] محمد بن عمار الأندلسي ، الديوان ،ص. 321

• " أبوذؤيب الهذلي هو خويلد بن خالد ،جاهلي إسلامي". ورد في هامش الصفحة ذاتها سئل "حسان من أشعر الناس ؟ قال :حيا أو رجلا ؟ قال حيا ؟ قال : أشعر الناس حيا هذيل ، وأشعر هذيل غير مدافع أبوذئيب "،يُنظر : ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ، ص.639

لقد عمد ابن عمار إلى المعارضة الصريحة والمناقضة في الوقت ذاته لمقولة أبي ذؤيب " التميمة لا تعصم الموت المحتوم" ، وإذا كان تركيز أبي ذؤيب على تصوير بشاعة الموت في شكل حيوان مفترس ، ينشب أظفاره على سبيل الاستعارة المكنية ،فإنّ ابن عمار جعل شغله الشاغل الحب والمودة التي يكنها للمعتمد ، هذا الشيء المعنوي جسده في شكل تميمة ؛ستحفظه وسيحظى بنفعها حتى وإن كان الموت قادم لا محالة ، وإذا كانت الكناية في «حدّها أن يكنى عن الشيء ويعرض ولا يصرح »[424] فإنّه كنى عن قلبه الذي يحفظ هذا الحب/التميمة بالضلوع ، التي تحميها من السقوط أو الضياع ، ثمّ إنّه أحسن لمّا استخدم كلمة "الحمام والتي تعني قضاء الموت وقدره" . ولعلّ ابن عمار في وضعه كسجين المعتمد كان مصيبا لأنّه كان تحت رحمة سيفه والذي لن يثنيه عن عزمه غير تعويذة حبّ يعاد ترتيلها وابتهالها .

ضمّن المعتمد بيت أبا تمام قائلا :

فهاكِها قِطْعةً يطْوي لَها حسَداً، \ السَّيْفُ أصْدَقُ أنْبَاءً من الكُتُبِ[425]

نص أبو تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب .:. في حده الحدُّ بين الجدِّ واللَّعب[426]

من المقابلة بين النصين ، نقرأ نص المعتمد بعيدا عن معنى التضمين التراثي لكن بفاعليته التناصية ، فنص ابن زيدون « يؤسس فينا حس المعارضات الشعرية .ولكن هده المعارضة لا تقوم على المشاكلة ؛ لأنها تقتحم النص المعطى فتفكك علاقاته ؛ لتُعيد صياغتها ، وتبني لها واقعا جديدا »[427]

---

[424] محمد أبو موسى ، التصوير البياني ، ص.369

[425] المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص.191

[426] أبو تمام ،الديوان ، شرح التبريزي ، دار الفكر العربي (بيروت) ،ط1 ،2001، مج 1، ص. 32

[427] عبد الله محمد الغدامي ، تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ،المركز الثقافي العربي (المغرب) ، ط2 ، 2006، ص.118

يمكن أن نقول أن المعتمد يستخدم تقنية المعارضة الساخرة (parodie) وذلك بقلبه الدلالة الـــتي أعطاها أبو تمام للسيف ، في سياق القصيدة التاريخي حيث « كان المنجمون قد حكموا أن المعتصم لا يفـــتح عموريّة ،وراسلتْه الرّوم بأنا نجد في كتبنا أنه لا تفتح مدينتنا إلاّ في وقت إدراك التين والعنب ،وبيننا وبين ذلك الوقت شهور يمنعك المقام بها البرد والثلج ،فأبى أن ينصرف وأكبّ عليها ففتحها فأبطل مـــا قـــالوا »[428] فالمسوغ الذي جعل المعتمد يستحضر بيت أبا تمام ؛ أنّ السيف ينتصر على كتاب (السحر) والأدب هو سحر الحلال* وقرينة ذلك قوله " هاكها قطعة " أي قصيدة عصماء .وهذا لا يمنع أن يؤمن المعتمد في فرارة نفسه بقوّة السيف . كما ننوه أنّ المعتمد كان يؤمن بالتنجيم على غرار العباسيين .

ولتتأكد هذه المفارقة دعنا نتذكر ،أنّ " السيف أصدق أنباء من الكتب "، وردت صدرا عند أبي تمام وفي نص المعتمد عجزا ، والأبعد بل الأغرب من ذلك أنّ بيت أبا تمـــام كان فاتحة واستهلالا مصرعا ، وهـــو عنـــد المعتمد خاتمة.

لا ننس في هذا المقام أن نؤكد أنّ الشعرية التي تحكم كلا النصين واحدة ، وذلك داخل منظومة الذائقة العربية ، ويكفي لذلك استحضار قول ابن رشيق في تحسين المطالع والخواتم حين يقول : «إنّ حُسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح (...) وخاتمة الكلام أبقى في السمع ،وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها فـــإن حسنت حسن ، وإن قبحت قبـــح ، والأعمال بخواتيمها – كما قال رسول الله صلى الله عليـــه وســـلم - »[429]

---

[428] أبو تمام ، الديوان ، شرح التبريزي ، ص. 32.

* «السحر الحلال هو المؤثّر من القول ، المعتمد على التخييل والتصوير وهو البليغ ،سمع عمر بن عبد العزيز –رضي الله عنه –رجلا يتكلّم فأبلغ في حاجته فقال عمر :" هذا والله السِّ حْر الحلال .ووصف البديع بالسحر الحلال . » يُنظر: أحمد مطلوب ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،عربي .عربي ،مكتبة لبنان- ناشرون ، (ط1) ، 2001، ص.250

[429] ابن رشيق ، العمدة ، ج 2، ص.217

فقصيدة المعتمد من خلال هذا العمل تقدم رؤية « تلعب بشكليات البداية والنهاية ؛ لتلغي بذلك حدود النصّ ؛ فلا تتركه مستقيما لا تلتقي أطرافه ، وإنّما تحوّل النصّ إلى دائرة تتداخل أطرافها ؛حيث تبدأ ولا تنتهي .»[430]

نص المعتمد :

أي نفع يجدي احتياط شفيق \ متّ ضرّا فكيف أرهب ضرّا ؟

« وهذا المصراع الأخير ،كأنه إلى بيت أبي الطيب يشير: * أنا الغريق فما خوفي من البلل * »[431]

نص المتنبي :

والَهجْرُ أَقْتَلُ لِي مِمّا أُراقبه \ أَنَا الغَرِيقُ فما خوفي من البلل[432]

هذه الإشارة قدّمها ابن بسام لكن دون أن يبحث شعريتها ، وعليه فسنستغل هذه اللمحة لنواصل مقاربة شعرية النصين.

إنّ نظر المعتمد إلى بيت المتنبي في نسجه ، جعل عمله باهتا سقيما ، مقارنة ببيت المتنبي ، لأنّ هذا الأخير لجأ إلى التشخيص عن طريق التشبيه الضمني ؛ الذي يساعد على «التنبيه إلى الأشياء الخفية والملفعة بالظلال وإبرازها وقرنها بغيرها في صور التشبيه ،وهي من أمارات التفوّق والامتياز »[433] ، وليس أقوم من التزام هذا النهج في تصوير حالة نفسية باطنية ؛تكشف عن الانتظار الذي سيسفر حتما عن الهجر ، وعليه فالهجر أشد وقعا من المراقبة التي قد تحمل بعض الأمل ، حيث قارب المتنبي هذا الشعور بصورة إنسان غريق ، فهل يخاف من وصول البلل؟ .في حين أن المعتمد لّما استوحى هذا المصراع نحا به نحو التجريد " مت ضرّا

(430) عبد الله الغذامي ، تشريح النصّ، ص.120-121

(431) ابن بسام ، الذخيرة ،قس 2 ،مج1، ص . 64

(432) المتنبي ،ديوان المتنبي ، شر مصطفى سبيتي ،دار الكتب العلمية (لبنان) ، (ط1) 1986 ، ج2 ، ص. 87

(433) محمّد أبو موسى ، التصوير البياني ، دراسة تحليلية لمسائل البيان ،مكتبة وهبة (القاهرة) ، ط2، 1980، ص.154

فكيف أرهب ضرّا " ، ولهذا فهو لم يحقق شعرية تتفوق على عبقرية المتنبي، وصدق وصفنا السابق بأنّه نسخ باهت .

« قوله : "وماسرت قط إلى القتال " ... البيت ،كقول قيس بن الخَطيم :

وإنّيَ في الحرب الضروس موكلٌ \ بتقديم نفسٍ لا أريد بقاءها »[434]

يقول المعتمد بن عباد:

بكت أن رأت إلفين ضمهما وكر \ مساء ، وقد أخنى على إلفها الدّهر

بكت ولم ترق دمعا وأسبلت عبرة \ يقصر عنها القطر مهما همى القطر

وناحت فباحت واستراحت بسرها \ ومانطقت حرفا يبوح به سرّ[435]

«قال ابن بسام : وهذه القطعة يشبه أولها قطعةَ عوفِ بن ملحم ، وما أراه إلا بها ألمّ ، وعلى منوالها سدّى وألحم ، وهي :

وأرّقني بالريّ نوحُ حمامة \ فنُحتُ وذو الشجو الغريبُ ينوحُ

على أنّها ناحت ولم تُذْرِ عَبرةً \ ونُحتُ وأسرابُ الدموعِ سفوح

وناحت وفرخاها بحيثُ تراهما \ ومن دون أفراخي مهامهُ فيح

حقا، يُقدّم ابن بسام النصين ويعقد الأواصر بينهما ، لكن دون أن يبّن مكمن الشعرية ، فيما تتجلى جملية النص ؟ إذ ما الفائدة التي نجنيها لّما نقول فلان أخذ عن علان ؟

أفقط نبحث عن دليل جريمته وسرقته أم أن نثبت أنّه مقلد غير مبدع .ربّما كان هذا أو ذاك في الدرس العربي القديم ،لكننا هنا نحاول نصيا أن نتعرف أي النصين تحققت فيه أكبر قدر من الشعرية .

---

[434] ابن بسام ، الذخيرة ، ص .53

[435] المعتمد بن عباد ، الديوان ، ص. 164

ومرة ثانية يرجع ابن بسام باحثا عن مصادر المعتمد قائلا :« قوله:" فلو عدتما لاخترتما العود في الشـــرى ..." البيت ، كأنه من أشعار النساء ،وأراه ينظر إلى قول الخنساء في صيغة المبنى ،وإن خالفه في المعنى ،وهو:

فلولا كثرةُ الباكين َحَولي \ على إخوانهم ْلقتلْتُ نفسي »[436]

نذهب أبعد من قول ابن بسام ،فنقول رثاء المعتمد لأولاده وبكائه عليهم ، يتخذ نموذج الخنساء• ،وليس فقط في هذا البيت الذي ربّما لا يظهر إلاّ لمن تمرس بالشعر واعتاد قراءته ،وللنقارن مثلا بين قوله :

يقولون صبرا ،لا سبيل للصبر ∴ سأبكي وأبكي ماتطاول من عمري[437]

وقول الخنساء :

وَقَائِلِينَ تَعَزِّي عَنْ تَذَّكُرِهِ ∴ فَالصَّبْرُ لَيْسَ لِأَمْرِ اللَّهِ مَرْدُودُ

فَلَأَبْكِيَّنَكَ مَا سَمِعْتُ حَمَامَةً ∴ تَدْعُو هَدِيلاً فِي فُرُوعِ الفَرْقَدِ[438]

كذا المعتمد يحتذيها في طقس استدرار الدموع♦ ،لّما يقول:

يَا غَيْمُ عَيْنِي أَقْوَى مِنْكِ تِهْتَانًا ∴ أَبْكِي لِحُزْنِي وَمَا حُـــمِّلْتَ أَحْزَانَا[439]

---

(436) ابن بسام ، الذخيرة ، ص. 70

• "الخنساء هي تماضر بنت عمرو بن الحرث بن الشريد ،والخنساء لقب غُلب عليها لقبّت به تشبيها لها بالبقرة الوحشية في جمال عينها ،خطبها دريد بن الصّمة فارس هوزان وسيّد بني جُشم فردّته لكبر سنه ، فهجاها ، فلم ترد عليه ، فسئلت بذلك فأجابت لا أجمع عليه أن أردّه وأهجوه " يُنظر: الديوان ،ص. 5

(437) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 162

(438) الخنساء ، ديوان الخنساء ، شر كرم البستاني ، دار صادر (بيروت)، ط1،ص. 40-41

♦ وذلك حين مخاطبتها عينها في أوائل القصائد ولنراجع في ذلك الصفحات التالية من ديوان الخنساء :13-21-51-106

(439) المعتمد ، الديوان ،ص .166

ولندلل على زعمنا نستمع لها تنوح :

يَا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكِ تِهْمَالِ ∴ وَعَبْرَةٍ بِنَحِيبٍ بَعْدَ إِعْوَالِ

أَيَا عَيْنِي وَيْحَكُمَا اسْتَهِلاَ ∴ بِدَمْعٍ غَيْرَ مُنْزَرٍ وَعَلاَّ(440)

نصّ المعتمد بن عباد :

أَلاَ عَصَمَ اللهُ الْقَطَا فِي فِرَاخِهَا ∴ ،فَإِنَّ فِرَاخِي ، خَانَهَا الْمَاءُ وَالظِلُّ(441)

يذكرنا بقول الحطيئة :

مَاذَا تَقُولُ لِأَفْرَاخٍ بِذِي مَرَخٍ ∴ حُمْرِ الحَوَاصِلِ لاَ مَاءٌ وَلاَ شَجَرُ(442)

بالمقابلة بين البيتين يمكن أن تلمس شعريتهما؛ التي ستتفاوت بين الرجلين وإن اتحد السياق الخارجي (السجن) ،فلما كان الحطيئة يستعطف عمر بن الخطاب ،فقد توجه إليه مباشرة "ماذا تقول؟"، طلبا للصفح والغفران ،متوسلا لذلك بأولاده الذين شبههم بالفراخ ؛على سبيل الاستعارة التصريحية ، ثمّ عمل على تقوية الصورة للتأثير ، فوصفهم ب"حمر الحواصل" كناية عن صغر سنهم وضعفهم ،فهم محتاجون لوالدهم، كما أنهم لا يستطعون الاستغناء عنه ، حتى وإن تحمل الأب بُعدهم .أما المعتمد فقد استبدل الاستعطاف المباشر – الذي يُفترض توجهه إلى يوسف بن تاشفين – بالتعاطف مع القطا ،بل والدعاء لها سيما لفراخها، ومن ثمّ نسب الفراخ إلى ذاته فصرخ بحرقة " فراخي " ، ويبقى صدر البيت يدور في فلك الأسلوب الانشائي ؛ لكن بصيغة مخففة ، وزاد المعتمد من شعرية بيت الحطيئة حين غيَّر بنية "لا ماء ولا شجر "، أي أداة النفي المضاعفة ، بدال واحد "خانهم" وما توحيه هذه اللفظة من تعريض بيوسف وفعلته . وإذا كان الشجر يُطلب للغذاء

(440) الخنساء ،الديوان ، ص. 109- 110

(441) المعتمد بن عباد، الديوان ، ص. 188

(442) الحطيئة ،ديوان الحطيئة ، برواية وشرح ابن السكيت ، تح نعمان محمد أمين طه ، مكتبة الخانجي (القاهرة) ، (ط1) ،1987، ص.191

والظل ، فإن المعتمد اكتفى فقط بالظل الذي يشي بالرفاهية الملكية والشاعرية ، بعيدا عن الغذاء الذي يجدّ في البحث عنه العامة .

كما امتاح شاعرنا من المعين المشرقي ، ها هو ينظر في إبداع مواطنيه من الأندلس :

نصّ المعتمد بن عباد :

وأَنْ لمْ تبتْ – مِثْلِي – تَطِيرُ قُلُوبُها ∴ إِذْ مَا اهْتَزَّ بَابُ السِّجْنِ أَوْ صَلْصَلَ القُفْلُ

ومَــا ذَاكَ مــِمَّا يعْتــَرِينِــي وَإِنَّمَــا ∴ وَصَفْتُ الَّذِي فِي جِبْلَةِ الخَلْقِ مِنْ قَبْلُ[443]

نص ابن شُهيد الأندلسي :

وَمَا اهْتَزَّ بَابُ السِّجْنِ إِلاَّ تَفطَرَتْ ∴ قُلوبٌ لَنَا خَوْفَ الرَّدَى وَكُبُودُ

وَلَسْتُ بِذِي قَيْدِ يَرِنُّ وَإِنَّمَا ∴ عَلَى اللَّحْظِ مِنْ سُخْطِ الإِمَامِ قيودُ[444]

ذهب ابن بسام إلى استحسان بيت المعتمد ؛ لما قال : «أجاد فيه ما أراد »[445] وقبل ذلــك أكــــد قائلا:« معنى البيت الخامس (الذي نحن بصدد تأمله) يشبه قول أبي عامر بن شهيد القرطبي »[446]، لكننــا نرى خلاف ما عرض له ابن بسام في عمومه، وقبل ذلك علينا أن نبيّن كيف نقصت شعرية بيــت المعتمــد مقارنة بصياغة ابن شُهيد ؛ حيث عمد هذا الأخير إلى أسلوب القصر وهو من أساليب علم المعــاني حســب تصنيف البلاغة ، وجمال أسلوب القصر القائم على النفي ثمّ الإثبات أنّه « إذا كان الأمر ينكــره المخاطــب ويشك فيه استخدم المتكلم النفي والإثبات »[447] ،فلا محالة من الإنكار هنا على من لم يجرب السجن ، إذ قد ربط الشاعر بين رجفة باب السجن ومنعكسه الشرطي "انفطار القلوب والكبود" ، وأين هذا من قول المعتمد

---

(443) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 187-188

(444) ابن شُهيد الأندلسي ، ديوان ابن شُهيد ورسائله ، جمعه وحققه وشرحه ، محي الدين ديب ، الكمكتبة العصرية (بيروت) ،2002، ص. 64

(445) ابن بسام ، الذخيرة ، قس 2، مج 1، ص.72

(446) المصدر نفسه ، ص.72

(447) سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ، مكتبة الآداب (القاهرة) ، ط1، 2005، ص.268

في شكل تعلق شرطي " إذا اهتز باب السجن طارت القلوب " ، فقد تطير القلوب من الفرح لكن لا تنفطـــر إلاّ من الأسى، وذلك على الرغم ممّا أضافه المعتمد من توضيح لملاح الصورة ؛ من اهتزاز باب السجن ككل وصوت الصليل الناجم عن حركة مفتاح السّجان .

وإن وظف كلا شاعرين أسلوب القصر " بإنّما " في البيت الثاني ؛ والتي تُفيـــد أنّ« الأمـــر لا يجهلـــه المخاطب ولا يدفع صحته أو ما يترل هذه المترلة استخدام "إنّما"» [448] يبقى – في تصورنا- بيت ابن شُـــهيد الأجمل ذلك أنّه نفى وجود القيد الحقيقي؛ من أغلال وأشباهها ، وأثبت غضب السلطان عليه ؛ الذي يُشكل أكبر قيد ، في حين نفى المعتمد الخوف عن نفسه وأثبت في مقابل ذلك أنّه من طبيعة البشر ، وإن احتكمنا إلى القياس الأرسطي ، أنّ المعتمد من البشر فلا يمنع هذا من أن يشعر هو الآخر بالخوف الذي يعتري كلّ البشر .

2-1-3 الأمـــثـــــال :

نقترح أن نقرأ الأمثال العربية التي أوردها ابن زيدون- في نصوصه- تحت علاقـــة الاستشـــهاد (la citation) ، ذلك أن « الاستشهاد بسيط وبديهي فإنّه يفرض نفسه في النص دون أن يتطلب من القارىء إعمال الذهن أو معرفة خاصة .إنّه يعين نفسه بنفسه .ولكن العناية الكبيرة مطلوبة لاكتشاف هويته وتأويله : لمـــاذا اختير النص المستشهد به؟ ماهي حدود تقطيعه ،وطرق تركيبه ؟ والمعنى الجديد الذي أضفي عليه بعـــد إدراجه في السياق الجديد ؟ إنّ كلّ هذه العناصر أساسية لفهم دلالته .»[449]

إذن كما أوضحت الباحثة ، قد لا يجد الدارس صعوبة في تحديد المثل وإرجاعه إلى مصدره المقتطع منه ، لكن الشأن كلّه يكمن في كشف شعرية هذا التوظيف .

وهذا عين ما نحاوله فيما يلي :

---

[448] المرجع نفسه ، ص.268.

[449] شرفي عبد الكريم ، مفهوم التناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات ، دراسات أدبية ،دورية ،ع2،ص.70.

يقول ابن زيدون:

وَإنْ يَكُ رُزْءاً مَا أصَابَ بِهِ الدَّهْرُ \ فَفِي يَوْمِنَا خَمْرٌ ،وفي غَدِهِ أمْرُ[450]

من الشعراء الذين« ارتبطوا بأكثر من قضية (...) الشاعر الضليل امرؤ القيس ، فقد كان شاعرا وأميرا ، وعاشقا ماجنا ، وشريدا »[451] ، يستحضره ابن زيدون من خلال مقولته : "اليوم خمر وغـــدا أمـــر"[452] ،بمراجعتنا لمورد المثل وحيثياته ،ندرك بما لا يدع مجالا للشك ،أنّ ابن زيدون هنا يقلب المثل رأسا على عقب ؛ ذلك أنّه في السجن في حالة ضيق وعسر لا خفض ودعة ويأمل في غد أفضل.

والسبيل ذاته ينتهجه مع المثل القائل " عدنا والعود أحمد والمرء يرشد والورد يحمد "[453]

حين **يقول ابن زيدون:**

وَقَدْ ضَمَّنَا،مِنْ عَينِ شُهْدَةَ ،مَشْهَدُ، \ بَدَأْنَا وَعُدْنَا فِيهِ ،وَالعَوْدُ أحْمَدُ [454]

فشاعرنا يتذكر «ما كانت عليه قرطبة من بهاء وازدهار ، (...) ، وعين شهدة ، كانت ينبوعـــا ثـــرًّا ينبجس من سفح الجبل المجاور لقرطبة ، يقصده الناس للتنزه والسمر في الليالي المقمرة »[455] ، إذ نفسه تتوق

---

(450) ابن زيدون الديوان ،ص.37.

(451)علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ،(القاهرة) ، ص .148/ 149

(452) « اليوم خمر وغدا أمر ،أي يشغلنا اليوم خمر ،وغدا يشغلنا أمر يعني أمر الحرب ،وهذا المثل لامرىء القيس بن حُجر الكنديُّ الشاعر ومعناه اليوم خفضٌ ودعة وغدا جدٌّ واجتهاد » يُنظر : الميداني ،مجمع الأمثال ، تح محي الدين عبد الحميد ، (بيروت)، دط، 1998، ج2، ص.417

(453) " أوّل من قال ذلك خِداش بن حابس التميمي ، وكان خطب فتاة من بني ذهل ثمّ من بني سَدُوس يقال لها الرّباب ،وهام بها زمانا ثمّ أقبل يخطبها ،وكان أبواها يتمنَّعان لجمالها وميسمها فردّا خداشًا ،فأضرب عنها زمانا ، ثمّ أقبل ذات ليلة راكبًا فانتهى إلى محلتهم وهو يتغنى (...) ،فعرفت الرباب منطقه ، وجعلت تتسمَّع إليه ، وحفظت الشعر ،وأرسلت إلى الركب الذين فيهم خِداش أن قد عرفت حاجتك فاغْدُ على أبي خاطبًا ، ورجعت إلى أمها ، فقالت يا أُمّه ،هل أنكح إلا مَنْ أهوى وألتحف إلاّ من أرضى ؟ قالت : لا فما ذاك ؟ قالت : فأنكحيني خِداشًا ، قالت وما يدعوك إلى ذلك مع قلة ماله ؟ قالت : إذا جَمع المال السيءُ الفَعَالِ فقبحًا للمال ،فأخبرت الأم أباها بذلك ، فقال ألم نكن صَرَفْناه عنا ،فما بدا له ؟ فلما أصبحوا غدا عليهم خِدَاش فسلّم وقال : العَوْدُ أحمد والمرء يرشد والورد يحمد فأرسلها مثلا " يُنظر ، الميداني ، مجمع الأمثال ، ج 2، ص. 35

(454) ابن زيدون، الديوان،ص. 40

(455) سلمى الحفار الكزبري ، ابن زيدون ، الأندلس ، صفحات مشرقة بقلم نخبة من الكتاب ، كتاب العربي الثامن والخمسون ، 15-أكتوبر 2004، ص .143 - 144

إلى معاودة رؤية ذاك الجمال والاستمتاع به ، لأنه في لحظة الخطاب كان يقبع في السجن ويتململ بين جدرانه المعتمة ،بعيدا عن عين شهدة .

ويطالعنا ابن زيدون بمثل آخر فيقول:

أَيُّهَا ذَا الوَزِيرُ ! هَا أَنَا أَشْكُو ، \ وَالعَصَا بَدْءُ قَرْعِهَا لِلْحَلِيمِ[456]

نلحظ أنّ نصّ ابن زيدون يستوحي المثل العربي " إِنَّ العصا قُرِعَت لِذي الحِلم" [457] ، المفروض أنّ هذا المثلّ؛ يدلّ على شدّة الذكاء ،فالفهيم تكفيه الإشارة والتلميح الذين ينوبان بل يغنيان عن اللّغة والتصـــريح ، لكنّنا نرى أن هذا المثل يشتغل –هنا- بطريقة مقلوبة وعكسية ، ليجسد شعرية القدح لا المدح ، وهنا مكمن المفارقة ،حيث أنّ ابن زيدون أورد المثل عجُزا ،بعد أن سَلسَل عدة دوال لغوية تنبيهية؛واضحة للجاهل ناهيك عن العالم ؛ بدأها بالمنادى الموصول بهاء التنبيه ،ثمّ تلاها البدل منه في عرف النحويين ونعته الواضح (الوزير) ،خاتمًا كلّ ذلك بالجملة الفعلية الواردة خبرا لذات الشاعر (أنا) أشكو .

وعليه" فالعصا بدء قرعها للحليم " ،كانت تملصا صائبا لا تخلصا حسنا -على حد قول نقادنا القدامى -أنهى بها ابن زيدون ، ما يُفترض أن يكون مقطعا مدحيا.

---

(456) ابن زيدون ، الديوان، ص. 124

(457) "إنّ العصا قُرِعت لذي الحِلم" : قيل : إنّ أوّل من قُرِعت له العصا عمرُو بن مالك بن صُبَيْعة أخو سعد بن مالك الكناني (...) ،إنّه بدا للنعمان أن يبعث رائدا ، فبعث عمرا أخا سَعْد ، فأبطأ عليه ، فأغضبه ذلك فأقسم لئن جاء ذامًا للكلأ أو حامدا له ليقتلنه ،فقدم عمرو وكان سعد عند الملك ،فقال سعد: أتأذن أن أكلمه ؟ قال : إذن يقطع لسانك ، قال : فأشير إليه ؟ قال : إذن تقطع يدك ، قال : فأقرع له العصا ؟ قال : فاقرعها ،فتناول سعد عصا جليسه وقرع بعصاه قرعة واحدة ، فعرف أنّه يقول له : مكانك ،ثمّ قرع بالعصا ثلاث قرعات ، ثمّ رفعها إلى السماء ومَسَحَ عَصاه بالأرض ، فعرف أنّه يقول له : لم أجد جَدْبًا ، ثمّ قرع العصا مرارًا ثمّ رفعها شيئًا وأومأ إلى الأرض ، فعرف أنّه يقول :ولا نباتًا ،ثمّ قرع العصا قرعة وأقبل نحو الملك ، فعرف أنّه يقول :كلِّمه ، فأقبل عمرو حتى قام بين يدي الملك ،فقال له : أخْبِرْني هل حمدت خِصبًا أو ذممت جَدْبًا ؟ فقال عمرو: لم أذمم هُزْلا ، ولم أحمد بقْلاً ، الأرضُ مُشْكِلة لا خِصْبُها يعرف ، ولا جَدْبُها يوصف ،رائدها واقف ، ومنكرها عارف ،وآمنها خائف .فقال الملك :أولى لك ، فقال سعد بن مالك يذكر قرع العصا (...) ، هذا قول بعضهم ، وقال آخرون في قولهم " إنّ العصا قرعت لذي حلم " :إنّ ذا الحلم هذا هو عامر بن الظّرِب العَدْواني ،وكان من حكماء العرب ،لا تعدل بفهمه فهمًا ، ولا بحكمه حكمًا ،فلما طعن في السن أنكرمن عقله شيئا ، فقال لبنيه : إنّه قد كبرت سِنِّي وعرض لي سَهْو ، فإذا رأيتموني خخرجتُ من كلامي وأخذت في غيره فاقرعوا لي المِجَنَّ بالعصا (...) قال ابن الأعرابي :أوّل من قُرِعت له العصا عامر بن الظّرِب العَدْوَاني ، وربيعة تقول : بل هو قيس بن خالد بن ذي الجَدَّيْن وتميم تقول : بل هو ربيعة بن مُخَاشِن أحد بني أسد بن عمرو بن تميم ، واليمن تقول :بل هو عمرو بن حُمَمَة الدوسيّ " ينظر: أبو الفضل أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني ، مجمع الأمثال ، ص. 38 - 39

يقول ابن زيدون :

فَلَمْ أَسْتَتِرْ حَرْبَ الفِجارِ ، وَلَمْ أُطِعْ \ مُسَيلمةً ،إِذْ قَالَ: إِنِّي مِنَ الرُّسْلِ[458]

يقول ابن زيدون:

أَأَنْكُثُ فِيكَ المَدحَ ،مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ \ وَلاَ أقْتَدِي إِلاَّ بنَاقِضَةِ الغَزْلِ ![459]

جاء في القرآن الكريم قوله عزّ وجلّ : ﴿**ولاَ تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ أَن تَكُونَ أُمَّةٌ هِيَ أَرْبَى مِنْ أُمَّةٍ إِنَّمَا يَبْلُوكُمُ اللهُ بِهِ وَلَيُبَيِّنَنَّ لَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ**﴾[460] تعود بنا المصادر إلى امرأة خرقاء تُدعى أمّ ريطة بنت كعب بن سعدِ بن تيْمٍ بن مرَّة كان فعلها الغزل تمّ النقض مع جواريها ،وقد أثبتها مجمع الأمثال[461] ،ونقرأها هنا تحت مظلة المثل ،وفي الوقت ذاته لا يغيب عنا ذكرها في القرآن، لكن السؤال الذي نحاول الإجابة عليه ؛لماذا استحضر ابن زيدون هذه المرأة ؟ وكيف وظفها؟

هذه المعاني التي استدعاها من قبل ابن زيدون ، غير أن الجمالية وحدها تطرح مشروعية المقارنة بين الصياغتين والنصين .

سبق و أن سجلنا ؛ أنّ نص ابن عمار ، تقلّ فيه ملفوظات النصوص التراثية ،لكن هذا لا يمنع أن نستشهد بنموذج في المثل .

---

(458) ابن زيدون ،الديوان ،ص. 126

(459) المصدر نفسه ،ص. 126

(460) سورة النحل ، الآية .92

(461) " أخرق من ناكثة غزلها : ويقال من ناقضة غزلها ، وهي امرأة كانت من قريش يقال لها : أم رَيْطة بنت كعب بن سعد بن تَيْم بن مرَّة ،وهي التي قيل فيها " خرقاء وجدت صوفا" (...) ، قال المفسرون : كانت هذه المرأة تغزل وتأمر جَوَارِيها أن يغزلن ثمّ تنقض وتأمرهن أن ينقضن ما فتلن فضرب بها المثل في الخُرق ." ينظر ، الميداني ، مجمع الأمثال ، ج 2، ص.225

نص ابن عمار:

وَلاَ تَلْتَفِتْ رَأْيَ الْوُشَاةِ وَقَوْلَهُمْ .:. فَكُلُّ إِنَاءٍ بِالَّذِي فِيهِ يَرْشَحُ(462)

نص المثل :

«كلّ إناء يَرْشَحُ*1 بما فيه :ويروى " ينضح بما فيه " أي يتحلّب »(463)

« إن النصّ ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية ، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بيـــن مختلف طبقات الدلاليـــة الحاضرة هـــنا داخـــل اللسان والعاملة على تحريـــك ذاكرته التاريخيـــة ».(464)

لما كان للأمثال « ثلاث خلال : إيجاز اللفظ ، إصابة المعنى وحسن التشبيه»(465) فإنّ ابن عمار قد استغل هذه المعاني ؛ بجعله عجُز بيته حاملا لهذه الدلالات ، إذ قارب شيئا معنويا ،يدرك بالعقول وجسده ماديا "في إناء" وأوضح قصده مع تكثيف دلالاته ، ومعلوم أنّ كلّ شيءٍ يدّل على طبيعته ويشي بمعدنه ، وعليه حقق هذا البيت درجة أكبر من الإقناع والحقيقة .

3-1-3 معـــارف تراثـــيـــة :

يستغل طاقة المثل والمعارف الأدبية والفقهية قائلا:

يَا أَبَا حَفْصٍ وَمَا سَا \ وَاكَ فِي فَهْمٍ إِيَاسُ

مِنْ سَنَا رَأيِكَ لِي فِي \ غَسَقِ الخَطبِ اقتباسُ

---

(462) محمد بن عمار الأندلسي، الديوان ،ص. 320

* رشح : الرشح ندى العرق على الجسد

(463) الميداني ، مجمع الأمثال ، ج2، ص. 162

(464) جوليا كريسطيفا ،علم النص، ص.14

(465) عبد الرحمن جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، دار الفكر ، ج1 ، ص. 486

وَوِدَادِي لَكَ نَصٌّ \ لَمْ يُخالِفْهُ قِيَاسُ[466]

«يصور ابن زيدون وداده لصاحبه أبي حفص بن برد بالنص الذي لا يُخالفه القياس ، فمعلوم أنّه لا اجتهاد مع النص»[467] المحكم ، وفي مصادر التشريع الإسلامي ، يأتي "القياس" في مرتبة تالية للنص القطعي الدلالة أما لفظة اقتباس فهي تُحيلنا إلى دلالتين على الأقل؛ أوّلا من قبس النور أو الجمر ،وهو مما يُستضاء به وذلـــك في منحى الغسق (الظلام) ،خاصة والسياق النصي يُحدثنا عن ظلمة السجن ومصيبته ،كما تجري لفظة اقتبـــاس بالمعنى التثاقف الفكري والأدبي وهذا في سياق حوار الآخر والاسترشاد برأيه ،ومن ثمة «فالتنــــاص شـــامل للأساطير والرموز الدينية والتاريخية والفلسفية والأفكار الاجتماعية والسياسية ...،والعادات والتقاليد والقصص والأخبار ، وكلّ ما هو موروث من التعابير الإنسانية والعلمية .بل إنّها جمالية من جماليات التنــــاص »[468] ،وعليه استحضار "إياس" مثل الذكاء المتقد يدخل في هذا الباب .

3-2 المرجـــع الديـــنـــي :

يقول ابن زيدون :

أَتَدْنُو قُطُوفُ الجَنّتَينِ لمعْشَرٍ ، \ وَغايَتِيَ السِّدْرُ القَليلُ أوِ الخَمْطُ[469]

هذا المعنى نراجعه في قول سبحانه وتعالى:﴿ **لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِي مَسَاكِنِهِمْ آيَةٌ جَنَّتَانِ عَنْ يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُوا مِنْ رِزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ[15] فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ**

---

[466] ابن زيدون ، الديوان ،ص. 88

[467] بسيم عبد العظيم عبد القادر إبراهيم ، شعر الأسر والسجن في الأندلس ، ص. 240

[468] عبد الحليم ريوقي ،مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم ،(التناص أنموذجا)،دراسات أدبية ،دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة (الجزائر) ، ع 2، 2008 ، ص.96

[469] ابن زيدون ،الديوان، ص .86

الْعَــرِمِ وَبَدَّلْنَاهُم بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْــنِ ذَوَاتَى أُكْــلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وشيء مِّــن سِدْرٍ قَــلِيلٍ (16)
﴾[470]

إنّ نص ابن زيدون - الذي بين أيدينا - يستحضر صورتين مختلفتين للأنا والآخر ؛ واللتين تظهران عن طريق ياء الإضافة في "غايتي" و كلمة "معشر" المعبّرة عن الضمير "هم" .

أما الصورة الأولى فقد أخذها من قوله عــزّ وجل؛ واصفــا جنته التي نالها الفائزون ، وهو راض عنهم ﴿ مُتَّكِئِينَ عَلَى فُرُشٍ بَطَائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ وَ جَنَى الْجَنَّتَيْنِ دَانٍ(54) ﴾[471]، وقد فسّر الزّمخشــري " دانٍ" بــ « قريب يناله القائم والقاعد والنائم »[472] ، وفي حديث ابن زيدون عن ذاته لجأ إلى جنتي أهل سبأ ؛ لما سخط عليهم ربُّ العباد ، - هذا في مفارقة أولى- وبعيدا عن اختلاف السياقين ، ســنكتفي بــالقراءة التناصية لآية سورة سبأ ، وما ينبغي ملاحظته في بحث شعرية التناص تأَمُّل ثنائية "التنكير والتعريف" ،حيــث« تلعب هذه الخلافية على مستوى الأداء الشعري من خلال قيمتي الحضور والغياب قيمة دلاليــة ذات فعاليــة شعرية مسهمة مع غيرها من عناصر البنية »[473] .

إنّ للتنكير « معنى شامل وعميق وصالح لأن يتولد منه معاني كثيرة »[474]، ولعّل أهم الدلالات الــتي وردت في هذه الآية « معنى التقليل »[475]، فهذه الدلالة المحورية تجسدت عن طريق تنكير دوال (خمط، أثل، سدر) ، بالإضافة إلى دلالة حرف "من" والتي «تكون للتبعيض »[476]، ثمّ إنّ الله عزّ و جلّ أنهى قوله بكلمة قليل ، لاستفاء المعنى الذي يحتمل خفاؤه ، وزيادة في تحقير حالهم الذي انقلبوا إليه .

---

(470) سورة سبأ ، الآية 16.

(471) سورة الرحمن ، الآية 54

(472) الزّمخشري ، الكشّاف ،ج 4، ص . 325

(473) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف (الإسكندرية) ، دط ، دت ، ص. 215

(474) محمد محمد أبو موسى ، خصائص التراكيب ، ص . 214

(475) المرجع نفسه ، ص . 216

(476) ابن فارس ، الصاحبي ، ص. 177

في حين لجأ ابن زيدون إلى الدوال ذاتها ؛ فعرّفها ويعمل التعريف هنا بالألف واللاّم «للإشارة إلى المعهود بينك وبين مخاطبك»[477] ، فالشاعر يقصد إلى هذا السدر / الخمط المعروف♦، وهذا لا يمنع أن يتضمن المعنى الإيحائي الذي يضاف إلى المعنى الأساسي*؛ من سوء الحال وشظف العيش ، فيضطر الكريم إلى هذا المأكـــل حفاظا على الرمق .

يقول ابن زيدون:

وَرَأوْني سَامريّاً \ يُتّقَى مِنْهُ المَسَاسُ[478]

يذكرنا نص ابن زيدون بقول الحق سبحانه :﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَا سَامِرِيّ (95) قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَـمْ يَبْصُرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِّنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي(96) قَالَ فَاذْهَــبْ فَإِنّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أن تَقُولَ لا مِسَاسَ وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَّن تُخْلَفَهُ وانظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْــتَ عَلَيْهِ عَاكِفًا لَّنُحرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنسِفَنَّهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا ﴾[479]

يعتبر السامري• شخصية منبوذة « ارتكبت خطيئة فحلت عليها اللّعنة »[480] ،إ ذ عوقب السامري « في الدنيا بعقوبة لا شيء أطم منها، وأوحش وذلك أنّه منع من مخالطة الناس منعا كليا ،وحرم عليهم ملاقاتـــه

---

(477) محمد محمد أبوموسى ، خصائص التراكيب ، 210

♦ السدر تتحدد ملامحه الأساسية ب " السدر من الشجر (...)أحدهما بَرّي لا ينتفع بثمره ولا يصلح ورقه للغسول (...) ،والسدر الثاني ينبت على الماء وثمره النبق وورقه غسول " ابن منظور، لسان العرب ، مج 4، ص. 533 أما الملامح الأساسية للخمط فهي " شجر له شوك (...) ضرب من الأراك له حمل يؤكل (...) كل نبت قد أخذ طعما من مرارة حتى لا يمكن أكله " المصدر نفسه، مج3، ص.223

* " المعنى الأساسي أو الأولي أو المركزي ويسمى أحيانا المعنى التصوري أو المفهومي الممثل الحقيقي للوظيفة الأساسية للغة ،وهي التفاهم ونقل الأفكار " أما " المعنى الإيحائي ، وهو ذلك النوع من المعنى الذي يتعلق بكلمات ذات مقدرة خاصة على الإيحاء" ينظر :أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، علم الكتب (القاهرة) ، ط5 ،1998، 36-39

(478) ابن زيدون ، الديوان ، ص.88

(479) سورة طه،الآية 97

• السامري : "يقول المفسرون إنّ السامري اسمه موسى وكان مولودا من سفاح (...)،كان يلاحظ بعد أن كبر أن فرس جبريل لا يضع حافره على شيئا إلا صار حيا ، فأخذ من تراب أثر الحافر فلما صاغ العجل من الذهب ألقى ذلك التراب في فم العجل فصار له خوار " ينظر: عبد الوهاب النّجار ،قصص الأنبياء ،دار الحديث (القاهرة)، ط1، 2003،ص.260-261

(480) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص. 98

ومكالمته ومبايعته ومواجهته وكلّ ما يعايش به الناس بعضهم بعضا ، وإذا اتفق أن يماس أحدا رجلا أو امـــرأة حمّ الماسُّ والممسوس »[481]

لقد صور ابن زيدون شخصه في نظر أقرانه كأنّه السامري ، والمفارقة هنا أنّ ابن زيدون بريء ومتـــهم بهتانا ، هو مفعول به لا فاعل ، وأكد ذلك من خلال استعماله النحوي للغة ؛ فياء المتكلم في عرف النحـــاة مفعول به أوّل و" سامريا " مفعول به ثان لفعل رأى .كما أنّه بنى الفعل للمجهول "يُتقى" وهـــذه نصـــف العقوبة وليست عقوبة كاملة كما نصّ عليها القرآن ،إذ السامري بلسانه يقول: (لا مساس) أما شاعرنا فـــلا يقول ذلك ، بعبارة أخرى ؛ أنّ السامري مشارك مجتمعه في الفعل "لا مساس" وهو متبادل بخلاف الحال مع ابن زيدون ، وهذا ما قاله النص بمفهوم ضمني إيحائي "sous- entendus" " قياسا على مثال ديكـــرو[482] أنا لست سامري و أعامل معاملة السامري !" و تنبع شعرية التصوير من كون ابن زيدون في موقـــف البراءة يستحضر صورة الإدانة .

نص ابن زيدون:

إذْ خِتَامُ الرّضَا المُسَوَّغِ مِسْكٌ \ وَمِزَاجُ الوِصَالِ مِنْ تَسْنِيمِ[483]

النص القرآني:﴿ **يُسْقَوْنَ مِن رَّحِيقٍ مَّخْتُومٍ (25) خِتَامُهُ مِسْكٌ وَفِي ذَلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُـــونَ (26) وَمِزَاجُهُ مِن تَسْنِيمٍ (27)** ﴾[484]

([481]) الزمخشري ، الكشاف ، ص. 162

(482) En disant au patron d' un hôtel ce matin , les croissants étaient frais , on laisse entendre qu'ils étaient secs les jours précédents . Oswald Ducrot , Dire et ne pas dire p .13

(483) ابن زيدون ، الديوان،ص.123

(484) سورة المطففين ، الآية .27

يقارن ابن زيدون حاله أيام صفاء وُدّه مع "ولادة" بحال أهل الجنة الفـائزين - الـذين أقسـطوا و لم يُخسروا الميزان - فوزا لا يضاهيه فوز﴿ رَّحِيقٍ مَّخْتُومٍ ﴾ وهو «الشراب الخالص الذي لا غش فيـه»[485] نظير أمانتهم في الدنيا .

أمـا إذا جئنـا لقراءة النسيج النصي، فنـرى ابن زيدون بدأ بيته بحـرف "إذ" و الـتي «تكـون للماضي »[486]، أي هذا الزمن الماضي المنقضي[487] و« تكون بمعنى "حين" »[488] ، مدّة من الزمن المتذكر .

و"إذ" الزمنية يتلوها في النظم العربي عادة الفعل الماضي أو المضارع ، لكن شاعرنا حذف الفعل والذي نقدره ب"كان" وقدّم المصدر "ختام" مباشرة ، محاولا إيقاف هذا الزمن الجميل وتثبيته ، في شكل اسمي ، لتجسيد ثبات الحدث النفسي بغض النظر عن التحديد الزمني .

ولو نعود إلى النظم القرآني ، نلفيه نظم آياته دون فاصل ﴿خِتَامُـهُ مِسْـكٌ ﴾ ،﴿مِزَاجُـهُ مِـن تَسْنِيـمٍ ﴾ ،حيث اعتمد القرآن الضمير العائد على الرحيق المختوم مباشرة ، فكان محله الإعرابي مبتدأ معرف بإضافة الضمير فخبر عاجل « ختامه مسك مبتدأ وخبره ، هذه قراءة أكثر الناس »[489] ،هذا النظم استدعاه الموقف الوصفي التفصيلي للشراب الذي استوفى قمة العذوبة واللذة ويجري هذا في سياق استيفاء الوزن .

---

(485) الزمخشري ، الكشاف ، ج4،ص. 563

(486) ابن فارس ،الصاحبي ، 144

(487) يقول في بيت سابق للبيت المدروس : وطر ما انقضى إلى أن تقضّى ∴ زمن ، ما ذمامه بالذميم يُنظر : (ابن زيدون ، الديوان ، ص. 123)

(488) ابن فارس ، الصاحبي ، ص.145

(489) أبو جعفر بن محمد بن اسماعيل ابن النحاس ،إعراب القرآن ، وضع حواشيه وعلق عليه عبد المنعم خليل إبراهيم ، مج5، دار الكتب العلمية (لبنان) ،ط1، 2001، ص.113

أما ابن زيدون فقد فصل بين المبتدأ "ختام" وخبره مسك بمضاف ونعت ،وبين "مزاج" الذي احتاج إلى مضاف في شكل كلمة ونعلل ذلك بالإجبار الموسيقي الذي يفرضه البحر ، كمالا ننسى أن الشاعر يســـاير أفق توقع قارئه سيما إذا كان يمتلك خلفية قرآنية .

« ولا غرو فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء ،فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته (...) ،وكلّ منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته ويعيش غريبا في قومه محاربا منهم ، وفي أحسن الأحوال غير مفهوم منهم »[490] .

وفي النموذج التالي نقرأ قصة سيدنا موسى -عليه السلام- .

نص ابن زيدون:

وَفِي أُمِّ مُوسَى عِبرةٌ أَنْ رَمَتْ بِهِ \ إِلَى اليَمّ، فِي التَّابُوتِ ، فاعْتَبِرِي وَ سْلِي[491]

نص القرآن :﴿إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّكَ مَا يُوحَىٰ (38) أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِّي وَعَدُوٌّ لَّهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِي (39)﴾[492]

ندخل إلى نص ابن زيدون من تركيبة " إلى اليمّ،في التابوت"،إذ خالف ابن زيدون النظم القـــرآني في وجهين :

- أوّلا من حيث الترتيب
- ثانيا من حيث دلالة حروف الجر .

(490) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص.77
(491) ابن زيدون ،الديوان ،ص. 160
(492) سورة طه ، الآية ، 38-39

إنّ الترتيب في القرآن الكريم كان ﴿فِي ٱلتَّابُوتِ﴾ ﴿فِي ٱلْيَمِّ﴾ ، ولهذا النظم دلالة ، حيث يُوضع سيدنا موسى عليه السلام أوّلا في التابوت ثمّ يُقذف به في اليمّ، « فإن قلت المقذوف في البحر هو التابوت ،وكذلك الملقى إلى الساحل قلت: ما ضرك لو قلت : المقذوف والملقى هو موسى في جوف التابوت »[493]

أما دلالة حرف"في" فهي «للتضمين ،تقول "المال في الكيس "والماء في الجرة "»[494]وبذلك فدلالة الاحتواء واضحة كما بيّن السياق القرآني ، في حين إن "إلى" التي وضعها ابن زيدون تكون «بمعنى الانتهاء ،تقول خرجت من بغداد إلى الكوفة »[495] و الفرق بين الاستعمالين واضح ،فأمّ موسى عليه السلام ،«جعلت في التابوت قطنا محلوجا فوضعته فيه وجصصته وقيرته ثمّ ألقته في اليمّ»[496] وهذا يعني كما فسر الزمخشري أن الماء بمشيئة الله تعالى هو الذي انتهى به وأوصله إلى البركة لا هي ، وفي هذا يقول :«ألقاه اليمُّ بموضع من الساحل فيه فوهة نهر فرعون ثمّ أداه النهر حيث البركة »[497]

على الرغم من استيحاء ابن زيدون النص القرآني ، إلى أنّه كان محكوما بضرورات الوزن الشعري فقدّم وأخر محدثا شعريته لكن لا يصل إلى الإعجاز القرآني في نظمه، الذي حير الأفهام وشغل الألباب للوصول إلى إدراك دلالة الضمير هنا " اقدفيه " ، فاستعمله ابن زيدون بطريقة عادية لا تحتاج إلى كدّ الذهن وإعماله كما تطلب ذلك في القرآن . وهذا مصداقا لقول منير سلطان يتحدث عن ميزة النص القرآني أنّه« يُعطي ولا يأخذ ، يُهيمن ولا ينصهر ،يُضفي ولا يذوب ،ويكتسب نص الأب منه الثقة به ولا يكتسب هو من الأب شيئا »[498]

---

(493) الزمخشري ، الكشاف ،ج 3 ،ص.144.

(494) ابن فارس ، الصاحبي ،ص.161.

(495) المصدر نفسه ،ص. 136

(496) الزمخشري ، الكشاف ،ج 3، ص. 145

(497) المصدر نفسه ،ص.145.

(498) منير سلطان ، التضمين والتناص ، ص. 203-204

نص ابن زيدون:

بِأبِي أنْتَ ، إن تَشَأ ، تَكُ بَرْداً \ وَسَلاماً ، كَنَارِ إبْرَاهِيم[499]

النص القرآني:

﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَ سَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾[500]

الظاهر للعيان استحضار ابن زيدون صورة النبي إبراهيم ؛وما حاق به من الظلم ،غير أنّ هذا الاستحضار لم يكن إقحاما نابيا ،بل ضرورة استدعاها السياق ، متخللا النسيج النصي ، معضدا من بنائه ، ويمكن أن نوضح ذلك في نقطتين :

- بنيـــة التشاكـــل : (Izotopie)[♦]

- تشابه الحال ؛ عجز المشركين في الردّ على منطق وبلاغة إبراهيم عليه السلام بالحجة دفعهـــم إلى سجنه ثمّ استصدار عقوبة الحرق بالنار من أجل إلجام الحق ، وتلك حال شاعرنا الذي أبعد وأُحرق مجازيا بدفن صوته الشعري .

---

(499) ابن زيدون، الديوان ،ص. 125

(500) سورة الأنبياء، الآية . 69

♦ استفدنا من مفهو م التشاكل كما طرحه غريماس في تحليله لقصة موباسان ، ينظر : . Algirdas Julien Greimasm
Maupassant, La Semiotique du texte , exercices pratiques ,edi seuil,parie 6,1976p .28-43-217.

- الحبس والقيد لإبراهيم عليه السلام حيث، « رُويَ أنهم حين همُّوا بإحراقه حبسوه (...) ،ثمّ أشـــعلوا نارا عظيمة كادت الطيرُ تحترقُ في الجوِّ من وهجِها ،ثمّ وضعوه في المنجنيق مقيداً مغلولاً »[501]

- استدعاء كلمة إبراهيم؛ كقافية مردفة ذات روي الميم ،كان في غاية الحسن والتوفيق ، محققـــا التشـــاكل الإيقاعي إلى جانب الدلالي .

- بنيـــة اللاتشـــاكل:

- نار إبراهيم نار حقيقية ،« نزع الله عنها طبعها الذي طبعها عليه من الحرّ والإحراق ، وأبقاها علـــى الإضاءة و الإشراق و الاشتعال كما كانت و الله على كلّ شيء قدير »[502]

- نار ابن زيدون "نار بغي" كما صرح الشاعر في البيت السابق على هذا البيت لما قال:

نَارُ بَغْيٍّ سَرَى إِلَى جَنَّةِ الأَمْنِ ∴ لَظَّاهَا ،فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ[503]

فتحولت "النار" إلى ظلام حالك بدلالة لفظة "الصريم " والتي تعني « الصبح لانقطاعه عن الليل ،والصريم الليل لانقطاعه عن النهار (...) وهو من الأضداد »[504] والسياق النصي ينحو إلى دلالة الظلام والسواد .

- تحول جوهري لفعل "كان" ؛من الأمر والفورية وإتمام الفعل الرباني "كوني" إلى الفعل المضارع "تك" ناقص الإنجاز ، مرتبط ب "إِنْ " الشرطية التي سبقتها مشيئة ابن جهور ،تلاها فعل الكينونة الناقص ، الذي نقـــص نقصانا ثانيا بإسقاطه حرف "النون" والذي يوحي بعدم تحقق الفعل وتمامه ، ف «"إن"تستعمل في الشرط غير المقطوع بوقوعه ،تقول : إن جئتني أكرمتك ،إذا كنت غير قاطع بمجيئه»[505] وشاعرنا كان ملما بـــدقائق اللغة العربية ومستوفيا لشعريتها .

---

[501] الزمخشري ، الكشاف ، ج3، ص.197

[502] المصدر نفسه ، ص.197

[503] ابن زيدون ، الديوان ، ص. 125

[504] ابن منظور، لسان العرب، مج 5، ص.324 - 325

[505] محمد محمّد أبو موسى ، خصائص التراكيب ، ص.322

نرى هنا شاعرنا يستلهم سورة الشرح قائلا :

أَسْرٌ وعسرٌ وَلاَ يُسْرٌ أُؤَمّله ، \ أَسْتغْفِرُ اللهَ! كَمْ لِلَّهِ مِنْ نظر!؟[506]

﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا (5) إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا (6) ﴾[507]

ينطلق المعتمد من واقع حاله الأسر ، وهو في عسر أي شدة ، لكنه يكسر أفق توقعنا بقوله " لا يسر أؤمله" مفارقا ومناقضا قوله عزّ وجلّ ووعده الحق ، حيث « أراد أن الله يصيبهم بيسر بعد العسر الذي كانوا فيه بزمن قريب فقرّب اليسر المرتقب حتى جعله كالمقارن للعسر زيادة في التسلية وتقوية القلوب »[508] وقد تلمس المعتمد هذا التقارب وأضاف له كلمة الأسر ، التي توافقت هي الأخرى مع العسر واليسر؛ صيغة وصوتا ، إذ بدأ بالهمزة ثمّ العين فالياء و «الهمزة في اللغة من أشق الحروف و أعسرها حين النطق لأنّ مخرجها فتحة المزمار ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق »[509]، ولا يفوتنا أن نتذكر أن معجم العين استند إلى هذا الحرف الحلقي في الترتيب الصوتي . ليصل إلى حرف الياء

ومهما يكن فإنّ المعتمد لا يلبث أن يصحح ما قاله غيّ الشاعر ، ويمحو صدر البيت ككل بقوله أستغفر الله ويردف ذلك بكم «(ال) موضوعة للتكثير في مقابلة ربّ »[510]،ولعلّ تكرار لفظ الجلالة "الله" مرتين يثبت صدق الإيمان وعمقه ثمّ هو طلب للعون والغوث من السميع المجيب .

ومرة أخرى حين يقول :

فحِينَ شاءَ الَّذي أَتَاهُ يَنْزعُهُ ، \ لم يجِدْ شيْئا ،فرَاعَ السّمَّر وَالقُضُب[511]

---

(506) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص.190.

(507) سورة الشرح ،الآية، 5-6

(508) الزمخشري ، الكشاف ، ج 4،ص.608.

(509) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص.

(510) ابن فارس ، الصاحبي ، ص.162.

(511) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص. 191

يقول الله تعالى :﴿ قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (26)﴾[512]

تنبع شعرية -في اعتقادنا – شعرية هذا النص من المفارقة التي أوردها المعتمد لّما قال : لم يجد شيئا" ، وذلك في سياق استحضاره سورة آل عمران ،حيث أنّ الله يعطي ملكه من يشاء النصيب الذي قسمه له واقتضته حكمته من الملك وينزع النصيب الذي أعطاه منه [513] .

إنّ اعتراف المعتمد السابق ؛جدير بأن يسجل ،إذ أنّ شاعرنا لم يبق له من الملك غير اسمه ، فيسر الله لابن تاشفين ؛ عن طريق السيوف نزع ما تبقى من هذه الاسمية وهذه حقيقة تاريخية ،أشرنا إليها في التمهيد ؛فالمدن الأندلسية دويلات متشرذمة متناحرة ؛تحتفظ فقط بصفة الاسمية ، هذا من جانب ومن جانب آخر يذكّر المعتمد ابن تاشفين أنّ ملك المرابطين سيؤول لغيرهم ولا ملك غير الله .

نص المعتمد:

قَضَى اللهُ فِي حِمْصَ الحِمَام وَ بُعْثرَتْ \ هُنَالِكَ مِنا لِلنشُور قُبُورُ[514]

النص القرآني :

﴿وَإِذَا الْقُبُورُ بُعْثِرَتْ (4)﴾[515]

لشدة هول مشهد المعركة ،لم يجد المعتمد صورة تضارعه غير ما ورد في سورة الانفطار في قوله : ﴿وَإِذَا الْقُبُورُ بُعْثِرَتْ (4)﴾ .

---

(512) سورة آل عمران ،الآية ، 26

(513) الزمخشري ، الكشاف ،ج1،ص.308

(514) المعتمد بن عباد ، الديوان ،ص.172

(515) سورة الانفطار ،الآية ،4

ففي إشبيلية التي يدعوها الأندلسيون حمص الأندلس على عادتهم من تسمية مدنهم بمدن المشرق ؛ليوثقوا أواصر العلاقة ويشدّوا عرى الأخوة ،التي انفصمت حين صرخ المعتمد أنّ الموت حصل هنـــاك والبعـــث شـــهدته مدينتهم

حيث نقرأ في هذه الصورة المستوحاة من القرآن معاني الدمار والخراب التي تجرّها الحرب ،وفي الوقـــت ذاته التسليم بقضاء الله وقدره .

من هنا نستطيع أن نؤكد أنّ بيت المعتمد قوي وازدادت شعريته ،لمّا امتاح من القرآن ؛صورة القيامة وأهوالها ،لكن لا نملك إلاّ أن نقرّ حقيقة أنّ القرآن يبقى بارزا ولا ينصهر في نسيج النص الجديد ،بل يظل محافظا على طبيعته السماوية ؛كالذهب إذا لامس التراب .

ولكي ندلل على صدق قولنا ؛يكفي أن نراجع نظم سورة الانفطار بآياتها الخمس الأولى وفواصلها التي جاءت بصيغة الشرط ﴿وَإِذَا الْقُبُورُ بُعْثِرَتْ (4) ﴾ ونقارنها مع قول المعتمد "وبعثرت منا هنالك للنشور قبور" .

فشتان بين قوّة أسلوب الشرط؛ الذي يُخبر مستشرفا حقيقة لمّا تقع بعد، وتصوير المعتمد الإخباري الخالي من التوكيد لمعركته الخاسرة كمشهد واقعي ،وربّما زاد من هذا الضعف —حسب تصورنا- الروح الاستسلامية التي انتهى إليها المعتمد ،ولا يعدو البيت الأخير أن يكون خاتمة القصيدة التي هي بقية روحه .

الخـاتمــــة

الخــــاتمـــــــة

نرى لزاما علينا –كما جرت بذلك سنة البحث – أن نسجل أهم النتائج الــتي توصــلت إليهــا الدراسة، في حدود ما استطعنا إنجازه، غير أنّنا لا نستطيع أن نلمّ في هذه العجالة، بجميع المسائل لأنها كــثيرة ومتنوعة ومتناثرة في غضون البحث، إلاّ أننا سنكتفي بالأهم .

- بداية، شكل الفصل الأوّل في المهاد النظري تأطيرا للمفاهيم الإجرائية الموظفة في الدراســة، ونعــني بذلك "الفضاء"و "الشعرية" واللّذين اتسما بالضبابية المصطلحية والمفهومية، إذ حددنا طريقة توظيفهما – في الدراسة- وأكدنا أنهما مفهومان غربيان التبسا بتراثنا النقدي العربي .

- يمكننا – بعد هذه الرحلة- أن نرجع إلى المقولة التي أطرت إشكالية بحثنا، ونقصــد علــى وجــه الخصوص مقولة الصاحب بن عباد "هذه بضاعتنا رُدّت إلينا"؛ و التي حُمِّلت معنى المشرق المركزي والهــامش الأندلسي، لنقول أن هذه العبارة التي شاعت وأصبحت أسير من مَثَلٍ، قيلت في ظرف خاص ؛حين اســتقبل الصاحب بن عباد كتاب " العقد الفريد " ورآه يسرد أدب المشرق المعروف لديهم ، وبهذا كُسر أفق توقعــه ذلك أنه كان ينتظر شيئا من إبداعهم ، وعليه تدخل هذه العبارة - في اعتقادنا – في المعنى المدحي لا القدحي.

- في دراستنا لجأنا إلى الفصل المنهجي، حيث قطّعنا أوصال النص، وهذا إجراء تقني من أجل الكشف عن الشعرية، غير أننا نؤكد أنه من الصعب بما كان في القراءة التحليلية تبيان الحدود بين شــعرية الصــوت وشعرية الانزياح، وكما أن شعرية التناص لا تعدو أن تكون ناتجا لهما، لذا فالإبداع يكون كليا ومن المنطقي أن يكون استقباله بالشكل ذاته، ونكتفي بالتذوق في حالة العجز عن التفسير.

- و في عملنا لم يغب عنا التصوير الطريف لمحمد حماسة حين قال: «إنّ "اليد" إذا بترت مـــن جســـم صاحبها فإنّها ستظل تسمى "يدا" ولكنها لا تكون لها وظيفة اليد عندما تكون في الجسم الحـــي، وســـوف يتسرب إليها الفساد بعد قليل، فلا يصح – إذن – تمزيق النص أو الاكتفاء بجزء منه »[516].

اعتمدنا مفهوم "العتبة النصية" الذي ساعدنا في تحديد القصائد السجنية، وبذلك استثنينا القصائد التي قالها مثلا ابن زيدون لّما فرّ من السجن وبقي يذكره.

- وجدنا شعر السجون الأندلسية قد تميّز بظهور القصائد الطوال بجانب المقطوعات، ووضـــعنا ثلاثـــة فروض تعليلا لطول القصيدة أو قصرها :

إمّا أنّ القصيدة تقصر وتتقلص لّما تخلو من بنية المديح ومتعلقاتها، أو يعود السبب إلى المنتخبين والمختارين الذين يعمدون إلى حذف وتشذيب القصيد، لنا أن نقبل أنّ السجين ذاته وضعها في شكل مقطوعة لا كمـــا افترض مسبقا أنّ على السجين أن يكتب مقطوعة، وإذا لاحظنا في الشعر المشرقي حالات خاصة كروميـــات أبي فراس الحمداني ؛ التي اتسمت بالطول، فإنّ شعراءنا الثلاث نظموا مطولات.

-وبعد أن وقفنا وقفات هادئة لدى كل مبحث؛ تكّشف لنا أنّ ابن زيدون لم يخرج خروجا كليا عـــن خيمة الشعرية العربية المشرقية، لكن هذا لا ينفي إبداعه وتجديده الذي لمسناه في مختلف المستويات الشعرية – إن صحّ التعبير – فعلى مستوى الصوت سجلنا استعماله قافية نافرة هي "الطّاء" ثمّ خروجه الموسيقي بتوظيف "المخمسة" وإكثاره من التدوير، وبالمقابل التزامه بالبحر العروضي وما يُتيحه من تغييرات، والشيء ذاته يقال عن المعتمد الذي أكثر من التدوير دلالة التمزق النفسي، كما لاحظنا أن الشعراء الثلاثة –محـــلّ الدراســـة- فضلوا البحور الطويلة التي تتسع لآهاتهم ومعاناتهم الطويلة، وقد اختاروا القوافي المطلقة وهذا ما يحقق التسامي الذي يبحث عنه السجين حين يطلق صوته، وقد فضلوا الحروف الذلقية ذات الطابع التكراري وعلى رأســـها

([516]) محمد حماسة عبد الطيف ، الإبداع الموازي ،التحليل النصي للشعر، ص.36

حرف الراء الذي ورد عند الجميع، وقد اكتنف ديوان ابن عمار والمعتمد أخطاء في نسبة البحور أثبتناها من خلال التقطيع .

- لما كان لكلّ شاعر أدواته اللغوية الخاصة فقد تباينت شعرية الانزياح بين شعرائنا، إذ عمد ابن زيدون لأسلوب التقديم والتأخير لإفادة معان نفسية دقيقة، ووظف المعتمد اللغة المعيارية التي لا تخرج عن القاعدة بل تلتزم بها، حيث سجلنا نوعين من الجمل البسيطة والموسعة، أما ابن عمار فقد وظـــف اللغـــة تـــداوليا، في استراتيجيات الإقناع والتلـــميح والتوجيه، وقد اكتفـــينا برصد الصـــور البيانية المسكوكة في الذاكرة العربية في جداول وهو ما عبرنا عنه بعلاقة الإسناد وأوضحنا شعرية بعض النماذج .

- أما في حديثنا عن شعرية التناص فقد امتاح ابن زيدون من الذاكرة العربية؛ حتى وصـــل إلى امـــرئ القيس والنابغة الذبياني، وكان في بعض نصوصه مجترا سيما في إيراد الأمثال وفي الأخرى ممتصـــا أو محـــاورا، وكان أكثر الشعراء استدرارا لمخزونه، أما المعتمد فقد زاوج بين المرجع الديني والمرجع الأدبي، وقلّ حضـــور المثل، مقارنة بابن زيدون "موسوعة الأمثال المتحركة" ، وكأننا لا نراه يتكلم إلاّ ممثلا، وكيف لا وهو صاحب الرسالة الهزلية؛ التي هي منتخبات من الأمثال، بخلاف ابن عمار فقد وجدنا نصوصه فقيرة، إن لم نقل معدمة إلاّ ما ورد عفو الخاطر من تناصه مع أبي ذؤيب الهذلي .

- بيّن البحث أن ابن زيدون في استعطافه وطلبه الشفاعة من الوزير ابن جهور لم يكن متذللا وإنّما كان يرى نفسه ندا له، في حين أنّ ابن عمار لم يكف في الانتقال بين أولاد المعتمد تارة وأصدقاء الشاعر تارة أخرى ورجاء المعتمد ذاته في أحيان أخرى، فمن خلال استراتجية الخطاب رأيناه متذللا خانعا؛ لا يتوانى عـــن بيع نفسه في السوق من أجل الخلاص، وهذا بخلاف المعتمد الذي لم نجده مستعطفا بشكل مباشر مطلقا، وإن كنا قد سجلنا بعض أشكال الاستعطاف غير المباشرة، كحواره مع قيده الذي رفض أن يشفق أو يرحم رغم ما يجمع بينهما من أخوة إسلامية.

- نقطة أخرى تتولد وتتناسل عن سابقاتها، إنها بنية المديح التي ترتبط عضويا بالأمير المُستعطَف، حيث لاحظنا انقلاب بنية المديح إلى وعيد وهجاء صريح مع ابن زيدون، واستقرارها النسبي مع ابن عمار، الـذي نعتقد أن استمرارها يعود إلى أن ابن عمار، يصدر فيها عن طبع أصيل، فهو نادم أشد الندم علـى صـداقة ضيعها، أما المعتمد بما أنّه ملك يُمدح فلم يمدح أحدا لعزته اللخمية ووضعه الملكي، هذا إذا استثنينا اعترافـه بالفضل والجميل؛ عند حديثه عن يوسف بن تاشفين لمّا حمى ديار المسلمين في وقعة الزلاقة.

- بعد هذا، يمكن أن نؤكد أن بنية النصّ ترتبط عضويا بالناص وسياقه التاريخي، حيث لمّا كـان ابـن زيدون شاعرا عاشقا وجدنا حضور المقدمة الغزلية لا على سبيل التقليد لكن من واقع الحال، وغابـت مـع المعتمد وابن عمار، وإذا كان المعتمد ملكا مخلوعا فهو قبل ذلك أب مفجوع في أولاده الذين تساقطوا الواحد تلو الآخر ورثاهم بحرقة كما أوضحنا في " الرؤيا الخارجية"، في حين أنّ ابن عمار كما وصفته كتب التاريخ الرجل المغامر الانتهازي، لا يثبت في نصه غير أناه وذاته .

- نكاد نرى القيد بنية لازمة، وكأنّ السجن لا يكتمل دون قيد، لكن يختلف تصوير القيد من شاعر إلى آخر؛ فقد عبّر عنه المعتمد بشكل صريح محيلا على دواله القاموسية، ولجأ ابن زيدون إلى المعنى الاستعاري فهو جواد أصابه الشكل، أما ابن عمار فقد قُرن عنده بصوت الرعد في الطبيعة.

-كان لطبيعة الأندلس وجوها البهيج حضورا قويا، طبع شعراء الأندلس بصبغة خاصة، سيما ابن زيدون الذي صور مرابع صباه أيّام الوزارة، واستحضر ابن عمار عناصر من الطبيعة الجامدة كالبحر والجبل و بعـث فيها الحياة، لتتفاعل مع ذاته، أمّا المعتمد فلم يجد من الطبيعة غير السماء الباكية، والحمام الشاكي والغربان التي يتفاءل بنعيبها، ومن صور الأندلس ذكر قصوره المنيفة .

- طالما وقف الدارسون من قضية التقليد والتجديد في الأدب الأندلسي على طرفي نقيض؛ إذ اعتقد بعضهم في التقليد(*) وآمن الآخر بالتجديد غير أننا ندعو إلى إزاحة هذا التصور الخاطئ وبحث شعرية النص والاحتكام إليه وحده لا إلى شرقٍ وغربٍ، أندلسٍ ومشرقٍ ، سابق ولاحق ، وهذا ما حاولناه من خلال استراتيجية التناص كتقنية في فتح النصّ، ذلك أنّ التناص قدر كلّ نصّ وبالتعبير القديم لا يعدو أن يكون وقع الحافر على الحافر. ونعتقد أن النص الإبداعي - مهما قيل- نسخة غير متكررة.

- لاحظنا ترسب أسلوبي لبعض التراكيب العربية القديمة، طفت على سطح الشعر الأندلسي من مثل قول ابن زيدون: " خليليّ إن أجزع،فقد وضح العذر" ، و قول ابن عمار "دع ذا وصلنا غير مؤتمر".

وفي الأخير، وبعد هذه الرحلة الشاقة والمشوقة في قراءة قصائد السجن لأبرز فحول شعراء الأندلس، والذين امتحنت حساسيتهم الشعرية تجربة السجن أردنا أن نشرك غيرنا في تذوقها، ولكن هذه القراءة / المحاولة؛ لا تنفي غيرها من القراءات، بل إنها – فيما نرجو – قد تفتح السبل لقراءات غيرها تكون أكثر نفاذا و عمقا. ويكون بإمكانها معالجة الشعراء الذين رثوا للمعتمد كابن اللبانة وابن عبدون أو تبحث المراسلات الشعرية - بين الشعراء الثلاثة محلّ الدراسة-، أو تبحث بنية النص السجني باعتباره أدبا هامشيا استبعدته السلطة وحقق حضوره كقيمة شعرية ووثيقة تاريخية، وكلّ الأمور التي لم نتطرق لها هنا، لكونها لا تمت بصلة مباشرة للبحث أو أنّها تحتاج دراسات معمقة ومفردة .

فحسبنا في ذلك أننا لم نبخل بجهد و لم ندخر ما استطعنا من اجتهاد، فإن أصبنا فمن توفيق الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

(*) القائلين بالتقليد أمثال غرسية غومس ، وأحمد أمين ، و شوقي ضيف

المصـــادر

و

المـراجــع

قائمـــة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أ- أوّلا المصادر :

1- إعراب القرآن : أبو جعفر بن محمد بن اسماعيل ابن النحـــاس ،وضع حواشيه وعلق عليه عبد المنعم خليل إبراهيم ،مج ،دار الكتب العلمية (لبنان) ،(ط1)، 2001

2- بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس علمائها وأمرائها وشعرائها ودوي النباهة فيها ممن دخل فيها أو خرج عنها:أحمد بن أحمد بن عميرة الضبي ،مكتبة المثنى ،مطبعة مجريط (بغداد)،(دط)،(دت) .

3 - **البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب** ،تأريخ إفريقية والمغرب،من الفتح إلى القرن الرابع هجري: ابن عذارى المراكشي ، تح ج س كولان و إليفي بروفنسال، دار الثقافة (لبنان) ،(دط)، 1998

4 - **التعريفات** :علي بن محمد الشريف الجرجاني ،(لبنان) ،(دط)،2000

5 - **خريدة القصر وجريدة العصر**:قس شعراء المغرب والأندلس: العماد الأصفهاني ،تح أذرونش نقحه وزاد عليه محمد المرزوقي محمد العروسي المطوي الجيلاني بن الحاج يحي، الدار التونسية، (دط) ،1970

6 -**دلائل الإعجاز** ،: الجرجاني ،بحث وتقديم علي أبوزيقة ، موفم للنشر ،(دب)، (دط)، 1991

7 - **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**:أبـــو الحســـن علي بن بســـام الشنتريني ، تح إحسان عباس، دار الثقافة (بيروت) ،(دط)،1997

8 - **الشعر والشعراء** :ابن قتيبة ، تح أحمد محد شاكر، دار الحديث ،(القاهرة) ،(دط)،2003 .

9 - **الصاحبي** ، في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها : أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي ،حققه وضبط نصوصه وقدّم لهاعمر فاروق الطّباع ،مكتبة المعارف (بيروت)،(ط1)، 1993 .

10 - **العقد الفريد** :أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ، تح عبد المجيد الرحيني ، مفيد قميحة ، دارالكتب العلمية ،(لبنان) ، (ط1)، 1997

11 - **العمدة** ، في محاسن الشعر وآدابه ونقده :أبو علي الحسن بن رشيق ،تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ،صيدا (بيروت) ، (دط)، 2004

12 - **عيار الشعر** : محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام ،منشأة المعارف ،(الإسكندرية) ،(ط3) ، دت .

13 - **الكشّاف**، عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل : أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي،شرحه وضبطه وراجعه يوسف الحمّادي ،مكتبة مصر،(دط)،(دت) ،ج1،ج2،ج3،ج4

14 - **مجمع الأمثال** :أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني، تح محمد محي الدين عبد الحميد،المكتبة العصرية صيدا (بيروت) ، (دط)، 1998 ،ج1،ج2

15 - **المزهر** في علوم اللغة وأنواعها : عبد الرحمن جلال الدين السيوطي ، دار الفكر،

16 - **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** : أبو الحسن حازم القرطاجني ،تق ، تح،محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ،(لبنان)، (ط2)،1981 .

17 - **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان بن الخطيب** ، أحمد بن محمد المقري التلمساني ،تح يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر (لبنان)،(ط1)، 1998

18 نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، (دب)، (دط) ،(دت) .

الدواوين:

1 - ديوان أبي تمام:أبو تمام ، شرح التبريزي ، دار الفكر العربي (بيروت) ،(ط1)،2001 ،ج1

2 - ديوان الحطيئة : الحطيئة ، برواية وشرح ابن السكيت ،تح نعمان محمد أمين طه ، مكتبة الخانجي (القاهرة) ، (ط1)، 1987 .

3- ديوان الخنساء :الخنساء، شرح كرم البستاني ،دار صادر (بيروت)، (ط1)، 1958

4- ديوان ابن زيدون :ابن زيدون ، شرح وتحقيق كرم البستاني ،دار صادر (بيروت) ،(دط)، 1964.

5 - ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله: ابن شُهيد ، جمعه وحققه وشرحه ، محي الدين ديب ، المكتبة العصرية (بيروت) ، (د ط) ، 2002 .

6 - ديوان أبي فراس : أبو فراس ، (دب) ،(دط)،(دت) .

7 - ديوان المتنبي : شرح مصطفى سبيتي ،دار الكتب العلمية (لبنان) ، (ط1)، 1986

8 - ديوان المعتمد بن عباد : المعتمد بن عباد ، جمع وتحقيق ، رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية،(دط)، 1975

9 - ديوان النابغة الذبياني : النابغة الذبياني ، تح وشرح كرم البستاني ،دار صادر ، (بيروت) ،(دط) ،(دت) .

ثانيا المراجع:

أ- العربية :

1 – **الإبداع الموازي** ، التحليل النصي للشعر :محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب (القاهرة) ،(دط)،2001

2 - **الأدب الأندلسي** : إحسان عباس،المطبعة السريعة (ليبيا) ،(دت) ،(دط)

3 - **الأدب الأندلسي بين التَّأثُّر والتأثير** ،الدار العربية للكتاب ، (دب) ، (ط1)، 2008

4 - **الأدب العربي في الأندلس** : عبد العزيز عتيق ،دار النهضة العربية ، (دب)، (ط2) ، 1976.

5 - **إستراتيجيات الخطاب** ،مقاربة لغوية تداولية : عبد الهادي بن ظافر الشهري ، دار الكتاب الجديدة ،(لبنان) ،(ط1) ، 2004 .

6 - **الأسلوبية** ، الرؤية والتطبيق : يوسف أبو العدوس ،دار المسيرة ،(الأردن)، (ط1) ، 2007.

7 - **الأسلوبية والأسلوب** : عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ،(دب)، (ط2)، 1982

8 - **الأسلوبية الصوتية:** محمد صلاح الضالع، دار غريب، (القاهرة)،(دط)،.2002

9- **الأصوات اللغوية**، إبراهيم أنيس، المطبعة الأنجلومصرية (القاهرة)، (ط4)، 1971.

10- **الألسنية المبادئ و الأعلام** (علـــم اللغة الحديث): ميشال زكـــريا، المؤسســـة الجامعية للدراســـات، بيروت، (د ط)، 1980

11- **ألف ليلة وليلة ؛ تحليل سميائي تفكيكي** لحكاية حمال بغداد : عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)،(دط)،.1993

12 - **أمراء الشعر الأندلسي** : عيسى خليل محسن ، دار جرير (عمان) ، (ط1)، 2007

13- **الأندلس:** صفحات مشرقة بقلم نخبة من الكتاب، كتاب العربي، الثامن والخمسون، 2004.

14- **بلاغة المكان**، قراءة في مكانية النص الشعري : فتحية كحلوش ،الانتشار العربي (لبنان) ،(ط1)، 2008.

15 – **بنـــاء الرواية** : سيزا قاسم ، دار التنوير للطباعة والنشر ، (دب) ،(دط) ،.1985

16- **البنيات الأسلوبية**، في لغة الشعر العربي الحديث:مصطفى السعدني، منشأة المعارف (الإسكندرية)، (دط)، (دت) .

17 - **البنية السردية في النظرية السيميائية** : رشيد بن مالك ، المكتبة الوطنية (الجزائر) ،(دط)، 2001

18- **بنية النص السردي** ،من منظور النقد الأدبي : حميد لحميداني ،المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) ،(دط)،(دت)

19- **تاريـــخ الأدب الأندلسي** ؛ عصـــر الطوائف والمرابطين : إحسان عبـــاس ،دار الشروق (عمان)، (دط)،1997.

20- **تاريخ الأدب العـــربي في المغـــرب والأندلس إلى آخر عصر ملـــوك الطوائف**: عمر فروخ،دار العلم للملايين (بيروت)، (ط1) ،.1981

21- **تاريخ المسلـــمين في الأندلـــس** : محـــمد سهيل طـــقوس ، دار النـــفائس ،(لبنان) ،(ط1)،2005

22- **تجربة الســـجن في الشـــعر الأندلسي** :رشا عبـــد الله الخطيب،المجـــمع الثقـــافي أبـــوظبي (الإمـــارات العربية المتحدة)،(ط1)، .1999

23- **تحاليل أسلوبية** ، دراسات نقدية وأدبية :محمد الهادي الطرابلسي ، عالم الكتب ،(تونس)، (دط) ، 2006

24 - **تحليل الـــخطاب الشعري** (استراتيجية التناص):محمـــد مفتاح ،الـــمركز الثقافي العـــربي ،(الدار البيضاء)، (ط4) ،2005 .

25- **تحليل النصّ الشعري** : فوزي عيسى ،دار المعارف الجامعية،(دب) ،(دط) ، 2002 .

26 - **تشريح النصّ**،مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، (المغرب)، (ط2) ، .2006

27- **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** (1950-2004) ، محمد الصفراني ، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) ،(ط1) ،2008 .

28- **التصوير البياني** ، دراسة تحليلية لمسائل البيان : محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة (القاهرة) ، (ط2)، 1980 .

29- **التطبيق الصرفي**، عبده الراجحي، دار النهضة العربية ، (بيروت) ، (دط) ، 1984

30 - **التضمين والتناص** ،وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا : منير سلطان ،منشأة المعارف ،(دط)، 2004

31 - **التفسير النفسي للأدب** :عز الدين اسماعيل ،مكتبة غريب (القاهرة) ، (ط4)، (دت) .

32- **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب** ،بين البلاغة والأسلوبية : مختار عطية ، دار الوفاء (الاسكندرية)، (دط)، 2005

33- **ثقافة الأسئلة**،مقالات في النقد والنظرية : عبد الله محمد الغذامي ، دار سعاد الصباح (الكويت) ، (ط2) ، 1993

34- **جامع الدروس العربية** ،موسوعة في ثلاثة أجزاء : الشيخ مصطفى الغلاييني ،المكتبة العصرية (بيروت)، (ط1)، 2005

35 - **جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة** (دراسة في لسانية النص الأدبي) : محمد السيد أحمد الدسوقي ،دار العلم والإيمان ، (الاسكندرية)، (ط1) ، 2007.

36 - **جماليات الصوت اللّغوي**، دراسات لغوية نقدية: علي السيد يونس ، دار غريب (القاهرة)، (دط)،2002

37- **الجملة في الشعر العربي**، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب (القاهرة)، (دط)، 2006.

38- **ابن حمديس الصقلي** ،حياته من شعره ، دراسات فنية لأدباء الأندلس : سعد اسماعيل شلبي ، مكتبة غريب (القاهرة) ،(دط) ، (دت)

39 - **خصائص التراكيب**، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمّد أبو موسى، مكتبة وهبة (القاهرة)، (دط)، 2006

40 - **الخطيئة والتكفير** من البنيوية إلى التشريحية ؛مقدّمـــة نظرية ،دراســـة تطبيقية :عبد الله الغذامي،دار سعاد الصباح، (دط)، (دت)

41- **دراسة الصوت اللّغوي** :أحمد مختار عمر ،عالم الكتب ، (دب) ،(دط)، 1991

42- **دراسات في النصّ والتناصية** : محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ،(سورية) ،(ط2)، 2004

43- **دراسات لغوية تطبيقية** ، في العلاقة بين البنية والدلالة: سعيد حسن بحيري ، مكتبة الآداب (القاهرة)، (ط1)، 2005 .

44- **دلالة السياق** : ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، جامعة أم القرى (مكة المكرمة) ،(ط1)، 1423هـ

45 - **دلالة الأشياء في الشعر العربي** ، عبد الله البردوني نموذجا : ملاس مختار ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،وحدة الرغاية (الجزائر) ، (دط)، 2002 .

46 - **دليل الدراسات الأسلوبية** : جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (لبنان) ، (ط1) ، 1984.

47- **الدولة العربية في إسبانية** ،من الفتح حتى سقوط الخلافة : إبراهيم بيضون ، دار النهضة العربية (بيروت)، (ط3) ، 1986

48 - **دينامية النصّ** (تنظيرو إنجاز) : محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي (دب) ،(ط2) ، 1990 .

49 - **ابن زيدون** : شوقي ضيف ، سلسلة نوابغ الفكر العربي ،دار المعارف المصرية ،(ط7) ، (دت)

50- **ابن زيدون السفير الوسيط**: عبد الرحمن علي الحجي ،ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) ، (دط)، (دت)

51- **السجون وأثرها في الآداب العربية**، من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي:واضح الصمد، (لبنان) ،(دط)، 1995

52- **السيرة الذاتية** ،عالم السدود والقيود : عباس محمود العقاد ، موسوعة أعمال عباس محمود العقاد ، دار الكتاب المصري (القاهرة)، (ط1) ، 1986 مج 23

53- **شعر الأسر والسجن في الأندلس** ،جمع وتوثيق ودراسة : بسيم عبد العظيم عبد القادر إبراهيم ، الخانجي (القاهرة) ، (ط2) ، 1996 .

54- **الشعر السياسي الأندلسي** في عصر ملوك الطوائف : محمد شهاب العاني ،دار دجلة (عمان) ،(ط1)، 2008

55 - **الشعر العربي الحديث** ، بنياته وإبدالاتها ، التقليدية :محمد بنيس ،دار توبقال للنشر ،(الدار البيضاء) ، (ط2)، 2002 .

56 - **الصورة الفنية** في التراث النقدي والبلاغي عند العرب :جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي (بيروت)، (ط3) ، 1992

57 - **الصورة في الشعر العربي** ، حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطوّرها: علي البطل، دار الأندلس (لبنان) ، (ط3)، 1983

58- **الصورة الفنية** في شعر مسلم بن الوليد : عبد الله التطاوي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع(القاهرة) ، (دط)، 1997 ، ج1

59- **صور من التحليل الأسلوبي** : محمد قدور، دار القلم العربي (سوريا)، (ط1) ،2005

60- **العروض وإيقاع الشعر العربي** ،محاولة لانتاج معرفة علمية : سيد البحراوي ، الهيئة المصرية للكتاب، (دط)، 1993 .

61- **العلاماتية وعلم النصّ**:منذر عياشي ، الدار البيضاء (المغرب) ، (ط1) ، 2004

62- **علم الأسلوب**،مبادئه وإجراءاته :صلاح فضل ،دار الشروق (القاهرة) ، (ط1)، 1998

63- **علم الدلالة** :أحمد مختار عمر ، عالم الكتب (القاهرة) ، (ط5)، 1998

64- **ابن عمار** : ثروت أباضة ، سلسلة اقرأ (143) ،دار المعارف المصرية ،(دط) ،(دت) .

65 - **في الأدب الأندلسي** :جودت الركابي ،دار المعارف (مصر)،(ط3)، 1970

66- **في البنية الإيقاعية في الشعر العربي**، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن: كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين (بيروت) ،(ط2)، 1981

67- **في تاريخ المغرب والأندلس** : أحمد مختار العبادي ،دار النهضة العربية (بيروت) ،(دط)،1978.

68- **في الخطاب السردي نظرية قريماس** (Greimas):محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، (دب) ،(دط)، 1993

69- **في الشعرية**:كمال أبوديب ،مؤسسة الأبحاث العربية ، ش.م.م ، (ط1)، 1987

70 - **في العروض والقافية** :يوسف بكّار، دار المناهل (لبنان) ،(ط2)،1990 .

71- **الفضاء المسرحي** ،دراسة سيميائية: أكرم اليوسف ،دار مشرق (المغرب) ،(ط1)، 2000 .

72- **قراءة الشعر وبناء الدلالة** : شفيع السيّد ،دار غريب (القاهرة) ، (دط) ، 1999

73- **القارئ و النص** ؛العلامة والدلالة: سيزا قاسم ،المجلس الأعلى للثقافة ،(دط)،2002.

74- **القافية والأصوات اللغوية:** محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة دار المعرفة، (ط2)، 2006.

75- **القافية في العروض والأدب** : حسين نصّار، مكتبة الثقافة الدينية (القاهرة) ،(ط1) ،2002

76- **قصص الأنبياء** :عبد الوهاب النجار ،دار الحديث،(القاهرة)،(ط1)، 2006

77- **قصيدة المديح في الأندلس** ،قضاياها الموضوعية والفنية " عصر الطوائف" ،دار الوفاء ،(دب)،(ط1) ، 2003

78 - **قضايا الشِعْر المُعاصر** :نازك الملائكة ،دار العلم للملايين (لبنان) ، (ط14)،2007 .

79 - **لسانيات النصّ**،نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري : أحمد مداس ،عالم الكتب الحديث ،(الأردن)، (ط1)، 2007

80 - **اللغة الثانية،**في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث: فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، (دب) ،(ط1) ،1994

81- **محمد بن عمار الأندلسي**؛ دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية: صلاح خالص ،مطبعة الهدى (بغداد)، (دط)، 1957

82- **المختار من الشعر الأندلسي** وفصول في شعر المغرب و صقلية وفي الموشحات والأزجال، مدخل إلى تاريخ الأدب العربي في الأندلس ، محمد رضوان الداية ، دار الفكر (دمشق) ، (ط3) ،1992، ،

83-**مختارات من الشـــعر المغـــربي والأندلسي:** إبراهيم بن مـــراد ،دار الغرب الإســـلامي (بيروت)، (ط1)، 1986 .

84- **مدخل إلى الأدب الأندلسي** : يوسف الطويل ، دار الفكر اللبناني (لبنان) ، (ط1) ، 1999

85- **مدخل إلى دراسة الجملة العربية** :محمود أحمد نحلة ، دار النهضة العربية (لبنان) ،(دط)،1988

86- **موسيقى الشعر** :إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، (ط1)،(دت)

87 - **موسيقى الشعر العربي** ،(مشروع دراسة علمية): شكري محمد عياد ،أصدقاء الكتاب ،دار الكتب المصرية، (ط3) ،1998.

88- **المعتمـــد بن عباد؛** الملك الجواد الشجاع الشاعر المـــرزأ: عبد الوهاب عزام دار المعـــارف (مصر)،(دط) ،1959 .

89 – **معلـــم تاريخ المغـــرب والأنـــدلس** : حسين مؤنـــس ،مكتبة الأسرة ،مهرجان القراءة للجميع،(دط) ،2004

90 - **مــفاهيم الشعرية:** دراسة مقارنة في الأصول والمــنهج والمفاهيم: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي (بيروت) ، (دط) ، 1994

91- **المكان في الشعر الأندلسي** ،من عصر المرابطين حتى نهاية الحُكم العَربي : محمد عويّد محمد سَاير الطربُولي، مكتبة الثقافة الدينية (القاهرة) ، (ط1) ،2005

92-**النحو و الدلالة**، مدخل لدراسة المعنى النحوي- الدلالي- :محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب (القاهرة)، (ط2)، 2005.

93- **الانزياح**،من منظور الدراسات الأسلوبية:أحمد محمد ويس ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت) ،(ط1) ،2005 .

94- **النقد الثقافي** ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية: عبد الله الغدامي ، المركز الثقافي العربي (لبنان)،(ط2)، 2001

95- **الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعــري** ،دراسة نصية:مراد عبد الرحمن مبروك ، مركز الحضارة العربية، (ط1)، 2000 .

96- **ولادة بنت المستكفي** الأميرة الشاعرة وأثرها في شعر ابن زيدون : سعد بوفلاقة ، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية (الجزائر) ،(دط)،2007 .

ب- المترجمـــــة :

1 - **تحليل النصّ الشعري** ،بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، (القاهرة) ،(دط) ، 1995 .

2 - **التداولية اليوم** ،علم جديد في التواصل ، آن روبول ، جاك موشلار ، ترجمة سيف الدين دغفوس ،محمد الشيباني ، المنظمة العربية للترجمة ،(لبنان) ، (ط1)، 2003

3 - **جماليات المكـــــان** :غاستون باشلار،ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجـــامعية للدراسات والنشر والتوزيع (لبنان) (ط5)، 2000 .

4 - **الشعرية** :تزفيطان طودوروف ،ترجـــمة شكري المبخوت ورجاء سلامـــة، دار تـــوبقـــال (الـــدار البيـــضاء) ، (ط1)،19861

5 - **علم النصّ**: جوليا كريسطيفا ،ترجمة فريد الزاهي ملراجعة عبد الجليل ناظـــم ،دار توبقال (المغرب) ، (ط2)، 1997

6 - **النـــظرية الشعـــرية** ،بناء لغة الشعر ؛اللّغة العليا:جون كوهن ،ترجمة أحمد درويش ، دار توبقـــال (الدار البيضاء) ،(ط1) ، 1986

7- **نقد النقد**، تدوروف ترجمة، سامي سويدان، مركز الإنماء القومي(بيروت)، (ط1) ، 1986.

ج ـــ المراجع الأجنبية:

1- Dire et ne pas dire, principe de sémantique linguistique -Oswald Ducrot , Hermann ,3ème edi, paris , 1991.

2- Eléments de linguistique générale - André Martinet , Armand Colin quatrième édi , 2ème tirage .

3- La critique ,Anne Maurel ;Hachette,paris, 1994.

4- la poésie Andalouse en Arabe classique ,au xI siècle et sa valeurs documentaires, Henri Pérès ; librairie d'Amérique et D'orient,Paris(6) ,1953

5- Maupassant, la sémiotique du texte , exercices pratique :Algirdas Julien Greimas , edi du Seuil , Parie 6 , 1976.

6 - Sémantique structurale , Recherche de Méthode : Algirdas Julien Greimas , presses universitaire de France , 3 ème édi ,2002.

ثالثا: الرسائل الجامعية

1- أبو بكر محمد بن عمار الأندلسي؛ حياته وشعره: عمر ربوح، رســالة ماجيستير، جامــعة باتنــة 1996.

2- المعتمد بن عباد –دراسة نفسية –: محمد خيط ،رسالة ماجيستير ، جامعة قسنطينة ،2005

3- شعر السجون والمعتقلات في الجزائر 1954- 1962: محمد زغينة ،رسالة ماجيستير، جامعة باتنة، 1990 .

4 - الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة،: مبروك بن غلاب، رسالة ماجيستير ،جامعة القاهرة ، 1988

رابعا: المجلات العلمية

1 - دراسات أدبية ، دورية فصلية محكمة صادرة عن مركز البصيرة (الجزائر) ، ع (1)، 2008 .

2 - دراسات أدبية دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة (الجزائر) ،ع (2)، 2008.

3 - مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج (27) ،ع (1)، 2005

4 - مجلة عيون المقالات ،ع (8)، 1987

5 - مجلة فصول ،مجلة النقد الأدبي –الأسلوبية- مج 5 ع(1) ،.1984

6 - مجلة المشكاة ، ع (25)، 1987

7 - مجلة المشكاة ،ع (25) ، 1991

خامسا: المعاجم والقواميس

1 - قاموس السرديات :جيرالد برنس ، تر السيد إمام ، ،ط 1،2003

2 - لسان العرب : ابن منظور، دار الحديث ،(القاهرة) دط، 2003

3 - المتقن ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة ،فرنسي – عربي/عربي-فرنسي : سمير حجازي ، دار الراتب الجامعية (بيروت) ،دط ،دت

4- معجم الإعراب والإملاء، إميل بديع يعقوب، دار شريفة ،دط،دت.

5- المعجم المفصل في الأدب :محمد التونجي ،دار الكتب العلمية 5لبنان- ،ط 1 ،.1993

6- معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،عربي .عربي: أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون ،ط1 ،2001.

7- معجم مصطلحات التحليل النفسي :جان لابلانش ،ج ب بونتاليس :،تر : مصطفى حجازي ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط 4، 2002

8-Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage :Oswald Ducrot , Tesvetan Todorov ,, edi du seuil, 1972.

9- Le petit Larousse Illustré, dictionnaire référence pour toute la famille, Montparnasse Paris Cedex 06, 2007

سادسا: مواقع الانترنت

- جمالية المكان ، الوظيفة المكانية للبحر ،قراءة في شعر حسن الأمراني –منشورات اتحاد كتاب العرب

- **مضمرات النص والخطاب**، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي:سليمان حسن ،منشورات اتحاد كتاب العرب (دمشق) ،1999 .

www.dam-auw.org
www .wikipdia .org.espace etude semantique /definition
aslim net .free .fr/ ness/najmi /es espace 3.htm
htt / thaqafa. Sakhr.com/manaheg/0026.asp-23-20-2006
www.diwan larab.com
www.diwan larab.com

فهــرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

ملخص البحث

إذا ذُكرت الأندلس، قُرنت بالغناء والغزل والطبيعة ،لكن للأندلس وجها آخر؛ شاحب ،يستحق دراسات معمّقة .

يقوم هذا العمل ببحث شعرية فضاء النص المكتوب في السجن ،لشعراء حاضرة إشبيلية ؛(ابن زيدون، ابن عمار، المعتمد بن عباد) نموذجا ، ويطرح البحث سؤالا محوريا : هل شعر السجون الأندلسية صورة مشوهة لشعر السجون المشرقية، أم أصالة أفرزها السياق التاريخي ؟

من أجل ذلك ،وضعنا ثلاثـــة فصول ؛فصـــل تنظيري لدلالة مصطلح الفضاء والشعـــرية ،وفصل ثان

لعرض بنية هذه النصوص ؛بدءا بابن زيدون ،من خلال استثمار نظرية العوامل عند" Greimas غريماس" أما ابن عمار" فقد وظفنا لنصه ،بعض مفاهيم التداولية ؛كاستراتيجيات الخطاب الثابتة والمتغيرة؛ من التلميح والإقناع والتوجيه، أما المعتمد فقاربناه بالرؤيا الخارجية والداخلية و التمفصلية.

ثمّ جاء الفصل الثالـــث ؛بعنوان شعرية النص ،فأثرنا ثلاثة مباحث ،شعرية الصوت ،وأوضحنا الـــوزن والقافية وظواهر موسيقية أخرى ،ثمّ انتقـــلنا إلى شعرية الانزيـــاح ،فعالجنا علاقات الإسناد،واستفدنا من محوري الاستبدال والتركيب ،لنصل إلى مبحث التناص ؛وفيه عرضنا لحضور نصوص أخرى تمثلت في المرجع الديني والمرجع الأدبي من شعر و أمثال .

وفي الأخير أمكننا القول: أنّ شعرية الفضاء المغلق؛ تجربة شعرية فريدة وغير متكررة، وإن تشابهت ظروف السجن، كما يبقى نص السجن ،نص هامشي لم يحظ بالدرس الكافي ، في مقابل نص الإشادة بالسلطـــة (قصيدة المديح) .

Résumé

Si nous citons l'Andalousie , nous la relierons souvent, à la poésie de la courtoisie, au chant, à la verdure de la nature, cependant, l'Andalousie a une autre face assez pâle, elle mérite des étude approfondies .

Ce travail porte sur une recherche liée à la poétique de l'espace du texte écrit en prison, à titre d'exemple les poètes de Séville (Ibn Zaidûn, Ibn Ammâr, AlMutamid) .

La recherche pose une question centrale : Est ce que les poèmes d'Andalouse sont une mutilation des poèmes orientaux, en d' autre terme pouvons –nous parler d' authenticité sécrétée du contexte historique ?

Notre travail se compose de trois chapitres :

Le premier chapitre théorique présente la signification du terme " Espace et Poétique " .

Dans le deuxième chapitre , Nous appliquons la théorie des actants de" Greimas" pour l'analyse de la structure du texte chez Ibn Zaidûn, Nous étudions les stratégies du discours utilisées par Ibn Ammâr, en appuyant sur les concepts pragmatiques ; tels l'allusion ,la conviction, directive

Nous utilisons pour l'approche du texte d'El Mutamid la théorie de "Martinet" portant sur l'articulation de la vision interne et externe .

Dans un troisième chapitre , intitulé la poétique du texte ; nous étudions trois éléments poétiques ; le son (le mètre et la rime) ainsi que quelques phénomènes musicaux .Ensuite nous passons à la poétique d'écart stylistique où il est question de traiter les relations d'attributions . Nous exploitons les deux axes ; syntagmatique et paradigmatique pour arriver au troisième élément,qui est l'intertextualité. Dans ce dernier nous exposons la présence d'autre textes où se manifestent les référents religieux et littéraires ,Nous mettons l'accent sur les poèmes et les proverbes .

Vers la fin , nous pouvons dire que la poétique d'espace clos est une expérience poétique et unique .toute fois notant la ressemblance du prison qui lui est figé .

Ainsi le texte de la geôle est un texte périphérique .Il n'a pas été assez étudié comme le chant d'autorité (El madih).